La Polysémie de la parole : Décodage de la lyrique multilingue en langues romanes chez Raimbaut de Vaqueiras et Dante Alighieri

by

Monika Gudrun Berta Edinger

B.A. (Honors Program), The University of British Columbia, 2008

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

December 2010

© Monika Gudrun Berta Edinger, 2010

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

ABRÉGÉ

Dans le Midi de la France actuelle, les poètes du XII^{e} au XVI^{e} siècle ont produit divers textes en vers qui combinent plusieurs langues romanes parfois en alternance avec le latin. On appelle ce phénomène la poésie multilingue, plurilingue ou macaronique.

Cette étude vise à examiner de plus près la lyrique multilingue en langues romanes des troubadours et d'autres écrivains de l'époque sur les plans structural, thématique et idéologique. La réflexion principale qui nous occupe est la question de savoir quelle pourrait être la fonction des différentes langues.

Dans cette optique, notre travail, qui se veut comparatif et synchronique, se base sur un corpus de deux chansons : nous présentons d'abord la *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* du troubadour Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207). L'analyse structurale met en évidence la relation entre l'interaction des langues, la sonorité, les mots-rimes et les différents champs lexicaux. Sur le plan linguistique, le poème témoigne de la compatibilité de cinq langues romanes (l'occitan, l'italien, le français, le gascon et le gallégo-portugais) grâce à leurs ressemblances sémantiques et phonétiques.

Nous examinons ensuite le *serventois* trilingue *Aï faux ris*, attribué à Dante Alighieri (1265-1321). Cette composition démontre la coexistence harmonieuse de l'italien, du français et du latin en un même poème en alternance linguistique par vers. Du point de vue thématique, à la représentation du monde de la *fin'amor* semblent s'ajouter le message chrétien qui représente l'axe central autour duquel se déroulent les unités lexicales et le miroir en négatif de la patrie.

Le dernier chapitre est consacré à la comparaison des deux textes : l'alternance linguistique par strophe, privilégiée par Raimbaut, s'oppose à l'interaction par vers chez Dante —un phénomène qui empêche par endroits une analyse selon les mêmes critères. En revanche, on verra qu'une fusion syntaxique des langues est possible dans les deux cas.

ABSTRACT

Medieval France produced various texts in verse that engaged several Romance langues sometimes in alternation with Latin. This phenomenon is called multilingual, plurilingual or macaronic poetry.

This study is a close examination of the multilingual romance lyric of the troubadours and other secular writers with respect to structural, thematic and ideological aspects. It focuses on the way in which the different languages influenced and interacted with one another.

Accordingly, our analysis, which will be comparative and synchronic, is based on a closed corpus of two texts. We examine first the multilingual *canso Eras quan vey verdeyar* by the troubadour Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207). A structural analysis shows the relationship of the interaction of languages, their sonority, rhyme and different lexical fields. On a linguistic level, the poem bears witness to the compatibility, due to their semantic and phonetic similarities, of five Romance languages (Occitan, Italian, French, Gascon and Galician-Portuguese).

Next, we examine the trilingual *serventois, Aï faux ris*, attributed to Dante Alighieri (1265-1321). This composition testifies to the harmonious coexistence of Italian, French and Latin within a single poem in a linguistic alternation of lines of verse. On a thematic level, a religious message seems to be attached to the representation of the world of the *fin'amor*. This message constitutes the central axis around which the lexical fields and the negative image of the homeland unfold.

The last chapter is dedicated to a comparison of the two texts: the linguistic architecture of stanzas, preferred by Raimbaut, contrasts markedly with Dante's arrangement of lines —a phenomenon which occasionally prevents analysis along the same criteria. Nonetheless, a syntactic fusion of the languages is possible in both cases.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉGÉ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

TABLE DES MATIÈRES ..... **iv**

LISTE DES TABLEAUX ..... **v**

GLOSSAIRE ..... **vi**

REMERCIEMENTS ..... **ix**

1 Introduction **1**

1.1 La Lyrique médiévale multilingue en langues romanes 1
1.2 Corpus clos 5
1.3 Objectifs et plan de l'analyse 6

2 Réflexions de base sur la lyrique multilingue en langues romanes **9**

2.1 Classement du genre et versification 9
2.1.1 Eras quan vey verdeyar de Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207) *9*
2.1.2 Aï faux ris attribué à Dante Alighieri (1265-1321) *16*

3 Le monde de la *fin'amor* dans la lyrique multilingue **22**

3.1 La *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras 22
3.1.1 Raimbaut de Vaqueiras : Biographie et manuscrits *22*
3.1.2 Analyse structurale *25*
3.2 Le *serventois-chanson Aï faux ris* attribué à Dante Alighieri 66
3.2.1 Dante Alighieri : Biographie et manuscrits *66*
3.2.2 Analyse structurale *67*

4 Synthèse de l'analyse **99**

5 Conclusion **105**

Bibliographie **113**

Annexe 1: *Eras quan vey verdeyar* (texte et traduction) **119**

Annexe 2: *Aï faux ris* (texte et traduction) **121**

Annexe 3: Index des sigles des manuscrits cités **123**

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 Les sonorités des rimes et leur distribution……..…11

Tableau 2 Synthèse des mots-rimes pour la strophe en occitan……..…….....26

Tableau 3 Proposition d'une variante sémantique des mots-rimes…….....31

Tableau 4 Synthèse des mots-rimes pour la strophe en italien……33

Tableau 5 Synthèse des mots-rimes pour la strophe en français…….…….40

Tableau 6 Synthèse des mots-rimes pour la strophe en gascon…….…..46

Tableau 7 Illustration de certains parallélismes entre les pronoms personnels…...51

Tableau 8 Enchaînements linguistiques et sémantiques…….……..52

Tableau 9 Synthèse des mots-rimes pour la strophe en gallégo-portugais…….……..54

Tableau 10 Distribution des voyelles finales…….…….59

Tableau 11 Répartition des mots-rimes et séquence des langues…….…..69

Tableau 12 Composition cyclique…….…….…….71

Tableau 13 La Sextine de Dante (en italique)……..……...73

Tableau 14 La Quadrature du cercle…….…..…75

Tableau 15 Occurrences du mot *cœur* et des mots semblables sur le plan phonétique……93

.

Tableau 16 L'ensemble phonique du mot *cœur* et l'alternance linguistique…….....93

Tableau 17 « Rimes » internes du champ lexical de la vue…….…...94

Tableau 18 L'ensemble lexical du mal d'amour…….....95

Tableau 19 Synthèse des tableaux 17 et 18……..…….96

Tableau 20 Similitudes et écart entre *Eras quan vey verdeyar* et *Aï faux ris*…….99

GLOSSAIRE

Termes appartenant aux genres littéraires

Canso : une chanson d'amour courtois

Partimen :

> « Le partiment [sic] est une question qui a deux parties contraires, dont on donne le choix à un autre, pour soutenir celle qui lui plaira. Ensuite chacun discute et soutient la partie de la question qu'il a choisie. Pour tout ce qui tient à la mesure, au jugement, et au chant, il est temblable au [sic] tenson. On peut trouver cependant une différence entre le [sic] tenson et le partiment. Car, dans le [sic] tenson, chacun discute sa propre cause, comme dans un procès ; mais, dans le partiment, on discute la cause et la question d'autrui […]. »[1]

Senhal : nom de code de la dame, d'un ami ou d'un protecteur.

Sirventes : chant d'opinion, souvent politique (littéralement : le chant du serviteur).

Tenso : genre dialogué (discussion ou débat) basé sur des éléments contrastifs (par exemple, les deux causes, l'inégalité sociale, le sexe, la langue, opposition d'entités abstraites).

Pour ce qui est des termes, nous tenons à clarifier qu'il s'agit des termes en occitan ici dont les équivalents en français sont *chanson*, *serventois* et *tenson*. Nous nous servons des termes en occitan pour la *canso* du troubadour Raimbaut de Vaqueiras et des termes en français pour la composition de Dante.

Termes appartenant aux réseaux-rimiques

Cobla : terminologie de la poésie lyrique qui signifie « strophe ».

[1] Gatien-Arnoult, *Monumens de la littérature romane, Las joyas del gay saber*, I, p. 344-345.

Coblas capcaudadas : on appelle *coblas capcaudadas* quand une strophe « finit par la même rime [= *cauda,* « la queue »] que l'autre commence [= *cap,* « la tête »]. On peut suivre cette correspondance dans deux couplets, ou dans trois, ou dans quatre, ou dans plus encore ; on peut même, si l'on veut, la suivre partout. »[2]

Coblas doblas : des strophes liées par des rimes qui vont deux à deux (des strophes doubles qui ont la même structure).

Coblas singulars veut dire que chaque strophe a ses propres rimes, c'est-à-dire que les rimes changent de strophe en strophe.

Coblas unissonans: des strophes qui possèdent toutes des rimes identiques.

Permutation : « transformation permettant de générer un arrangement déterminé à partir d'un arrangement donné […]. »[3]

Permutation circulaire : « processus se traduisant par la reprise des mêmes éléments dans le même ordre, en commençant par un autre élément que le premier (en fait soit le second […], soit le dernier […]), en considérant que la séquence est circulaire, le premier élément succédant au dernier comme le second au premier […]. »[4]

Rétrogradation : « inversion de l'ordre d'une séquence donnée. Il s'agit d'une opération simple lorsqu'elle s'exerce sur une séquence dont tous les éléments sont équivalents telle qu'une

[2] Gatien-Arnoult, *Monumens de la littérature romane, Las joyas del gay saber*, I, p.236-237.
[3] Dominique Billy, *L'Architecture Lyrique Médiévale*, p. 284.
[4] *Ibid*..

séquence de mots-rimes appartenant à une même rime ou à aucune, d'une opération complexe lorsqu'elle s'exerce sur une séquence organisée […]. »[5]

Tornada : la strophe finale que l'on appelle également *envoi.*

[5] Dominique Billy, *L'Architecture Lyrique Médiévale*, p. 285.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier chaleureusement les membres de notre comité, les professeurs Chantal Phan, Raúl Álvarez-Moreno et Juliet O'Brien. Nous devons notamment à Chantal Phan de nous avoir inspirée pour la lyrique médiévale de langue romane. Ses questions pertinentes nous ont appris à questionner plus profondement et à élargir notre vision du sujet. Toute imperfection de ce mémoire est uniquement à la charge de l'auteur qui va continuer ses recherches dans ce domaine.

Enfin, nous sommes très reconnaissante envers le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) de son soutien financier qui nous a permis de poursuivre nos études.

1 Introduction

1.1 La Lyrique médiévale multilingue en langues romanes

Dans le Midi de la France actuelle, les poètes du XII^e^ au XVI^e^ siècle ont produit divers textes en vers qui combinent plusieurs langues romanes, parfois en alternance avec le latin.[6] Notre sujet, qui est la lyrique médiévale de langue romane, concerne ce phénomène de multilinguisme que l'on appelle aussi la poésie multilingue, plurilingue ou la poésie macaronique.[7]

Bien qu'exploré jusqu'à un certain point et surtout pour le répertoire anglo-normand, il y a beaucoup d'aspects de la lyrique multilingue qui requièrent une exploration plus détaillée.

Par exemple, Tavani donne un survol diachronique du bilinguisme latin-langue romane (*Glosas Emilianenses, Pax in nomine Domini, Fête de l'Âne, Jeu de Daniel*) avant de présenter le phénomène du multilinguisme d'un point de vue d'analyse linguistique générale à l'exemple d'une compilation de 22 textes sous forme de mini anthologie.[8] Quant à la naissance du multilinguisme et à celle de la poésie courtoise, une des hypothèses courantes est qu'ils voient le jour dès le début du XI^e^ siècle dans la culture hispano-arabe. La présence des poètes arabes et juifs en Espagne favorise d'abord le contact des cultures ainsi que l'influence littéraire d'une culture sur l'autre et, ensuite, les rencontres avec les troubadours occitans.[9] Un bon exemple est le *muwwashah* arabe d'Ibn al-Labbana di Denia avec strophe finale (la *khardja* mozarabe) en

[6] À noter qu'à l'origine, ces textes étaient souvent chantés ou récités. Pour ce qui est des termes *vers, lyrique* et *poésie* ils ne sont pas interchangeables. Cf. William Paden, *Medieval lyric: genres in historical context*.
[7] Nous allons utiliser le terme « multilingue » dans notre texte pour raisons de clarté, car notre corpus comporte des textes qui ont au moins trois langues (*multi* signifiant « beaucoup, nombreux »). Le terme « plurilingue » réfère à tout texte qui a deux langues ou plus. Le terme « poésie macaronique » est ambigu car il décrit souvent la poésie burlesque où l'auteur entremêle des mots latins et ceux de sa propre langue.
[8] Giuseppe Tavani, *Il Mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI Secolo*, p. 55-73.
[9] Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, p. 113-114.

langue romane.[10] En revanche, Léglu met l'accent sur le développement du multilinguisme en langues romanes des poètes français, occitans et catalans à partir du XII^e^ siècle. Par exemple, le troubadour catalan Ramón Vidal de Besalú, qui présente et compare dans les *Razos de trobar* (vers 1190-1213) le français et l'occitan comme langues poétiques, cherche surtout la reconnaissance de l'occitan sur les domaines littéraire et intellectuel. La *cobla en sis lengatges* de Cerverí de Girona (1259-1285) est considérée comme un lien entre les cultures occitane et catalane.[11]

Cependant, il n'y a que très peu d'études approfondies de la lyrique multilingue en langues romanes des troubadours et d'autres écrivains de l'époque qui examinent *l'interaction* entre les langues.

Le champ de nos études, qui ont pour but d'être un premier pas dans cette direction, est restreint aux XII^e^ - XIV^e^ siècles et vise à analyser en détail deux pièces multilingues de structure différente : la *canso Eras quan vey verdeyar* (1190-1203), composée par Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207), et le *serventois Aï faux ris*,[12] attribué à Dante Alighieri (1265-1321).

Du point de vue historique, *Eras quan vey verdeyar* est un des premiers textes multilingues qui combine plusieurs langues romanes, c'est-à-dire l'occitan, l'italien (selon d'Heur, le lombard),[13] le français, le gascon et le gallégo-portugais. La présence du gascon est

[10] Cf. texte no. I, Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 5-6 et p. 73. À noter que Tavani donne la traduction italienne de la version de García Gómez.
[11] Cathérine Léglu, *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan, and Catalan Narratives*, p. 9-10.
[12] Chiamenti soutient que la chanson a été composée entre 1306 et 1308, voir *infra*, note 164.
[13] Jean-Marie D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais: Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, p. 153. Bien que l'identification du dialecte italien semble raisonnable, il se pourrait aussi qu'il s'agisse d'un mélange de plusieurs dialectes italiens. Par conséquent, nous utilisons le terme « italien. »

surtout à noter, car cette strophe constitue l'un des documents les plus anciens que l'on possède de cette langue.[14] Tavani et Brugnolo soutiennent que Raimbaut aurait influencé les poètes tardifs à composer des poèmes multilingues, comme par exemple le troubadour génois Bonifacio Calvo (1253-1266, *Un nou sirventes ses tardar*) et le troubadour catalan Cerveri de Girona (1259-1285, *Nunca querria eu achar*, aussi connu comme la *cobla en sis lengatges*).[15] Castro va encore plus loin et argumente que l'œuvre de Raimbaut a été « imitée un siècle plus tard par Dante Alighieri, malgré l'existence des compositions du même genre […], à savoir celles de Calvo et de Cerveri. »[16]

Sur le plan linguistique, la *canso* de Raimbaut est une composition où chaque strophe a sa langue, tandis que dans le *serventois Aï faux ris* le poète préfère une alternance linguistique par vers en français, italien et latin.[17] Les analyses structurales et thématiques existantes favorisent surtout les considérations d'ordre historique, phonétique ou structurel.[18] Par exemple, Crescini ne s'intéresse ni à l'interaction entre les langues, ni à la structure (bien qu'il touche au schéma métrique en passant), ni aux aspects idéologiques de la *canso*. Par conséquent, nous nous concentrerons sur l'organisation des langues à l'intérieur de chaque poème, car la question est précisément de savoir quelle pourrait être la relation entre les langues dans un texte hybride. Quelle pourrait être la motivation d'un poète à composer une pièce multilingue ? Le mélange des

[14] Giuseppe Tavani, op. cit., p. 82 et Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, p. 197.
[15] Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 85-90 et Furio Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Rimbaut de Vaqueiras a Dante*, p. 115.
[16] José Ariel Castro, *O Descordo Plurilíngüe de Raimbaut de Vaqueiras*, p. 17.
[17] Par rapport au terme *italien*, nous supposons qu'il s'agit du toscan, province natale de Dante, mais nous tenons à clarifier que Dante en tant que poète a aussi écrit en d'autres dialectes italiens. Aucune des sources consultées n'est précise à ce sujet. Par conséquent, nous allons continuer à utiliser le terme « italien ».
[18] Quant à la compostion de Raimbaut, Diez, Vasconcellos, Menéndez-Pidal et d'Heur s'intéressent surtout à la question de la langue de la V^{ème} strophe: s'agit-il de l'espagnol ou du portugais? Linskill, qui suit Crescini, met l'accent sur les différences entre les manuscrits en analysant chaque strophe d'un point de vue linguistique. L'étude de Castro représente surtout une analyse d'ordre historique et structurel. Les historiens de la langue comme Appel, Frank, Tavani, de Riquer et Lazzerini examinent la question de genre de nos deux textes, parfois en comparant l'un à l'autre comme le fait Brugnolo. Lazzerini analyse en particulier la structure de *Aï faux ris*.

langues permet-il peut-être au troubadour une expression littéraire approfondie de sentiments — nous pensons en particulier au registre de la *fin'amor* du XII^e^ siècle ?

Sur le plan thématique et idéologique, on pourrait soutenir que la lyrique multilingue vise à s'approcher du peuple. À partir du XII^e^ siècle, ce sont les poètes et les jongleurs qui deviennent les promoteurs de la parole, c'est-à-dire de la langue vulgaire et de la littérature médiévale étant donné qu'il cherche souvent à être employé à la cour d'un patron puissant.[19] En même temps, c'est lui qui favorise la promotion de la langue vulgaire sur les domaines littéraire et intellectuel, un rang autrefois uniquement attribué au latin.[20] Le plurilinguisme remet donc en question l'unilinguisme vulgaire et semble compromettre l'autorité de la langue de l'Église, du latin.

Au terme de notre analyse, nous espérons avoir une réponse possible aux questions suivantes : Quelle pourrait être la fonction des différentes langues dans les compositions multilingues en langues romanes chez Raimbaut et chez Dante ? Quelle est la structure qui se cache derrière l'alternance linguistique ? Pour quels aspects les langues sont-elles utilisées ? L'emploi du latin se réfère-t-il avant tout aux références à l'Écriture Sainte, alors que les langues romanes reflètent les aspects étrangers à la tradition chrétienne ?

[19] Quant à l'évolution et à la diffusion des langues romanes, voir Michel Zink, *op. cit*., p. 12-19.
[20] Cf. Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*; Erich Auerbach, *Introduction to Romance languages and literature: Latin, French, Spanish, Provençal, Italian*; Peter Dronke, *Poetic individuality in the Middle Ages*: *new departures in poetry, 1000-1150.*

1.2 Corpus clos

Le corpus de nos recherches est bien précis : nous examinerons l'alternance linguistique de la *canso Eras quan vey verdeyar,* composée par Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207),[21] et celle du *serventois Aï faux ris*, attribué à Dante Alighieri (1265-1321).[22] Dans les deux cas, nous nous servons de textes édités, à cause de notre manque d'accès aux manuscrits originaux.

Nous prenons comme base les ouvrages de Zumthor, Dragonetti et Bec au sujet de la lyrique médiévale. L'anthologie publiée par Giuseppe Tavani (1981) et commentée par Furio Brugnolo (1983), ainsi que les écrits de Crescini (1923), Linskill (1964), d'Heur (1973) et Lazzerini (2003) constituent notre corpus critique de base par rapport à nos deux textes. D'autres ouvrages généraux sur les troubadours comme, par exemple, l'*Anthologie des Troubadours* (1979) de Pierre Bec, *Los Trovadores* (1983) de Martín de Riquer, *The World of the Troubadours* (1993) de Linda Paterson, *Le livre d'or des troubadours* (1998) de Gérard Zuchetto & Jörn Gruber et *The Troubadours* (1999), éd. Gaunt, Simon and Sarah Kay portent sur notre corpus au sens large.

Comment le choix de notre corpus se justifie-t-il ? Il relève de trois aspects : premièrement, un corpus clos, qui se veut comparatif et synchronique, nous permet d'étudier en détail deux compositions de structure bien différente : la *canso* de Raimbaut est un des premiers textes qui combine cinq langues romanes, tandis que Dante démontre la coexistence de deux langues romanes et du latin.

---

[21] Nous basons nos analyses sur la version de Linskill qui, en suivant Crescini, se sert du ms. *C* pour l'occitan et d'un mélange des mss. *CEf* et *MR* pour les autres strophes. La musique de la *canso* n'a pas été conservée (voir *infra*, Chapitre 3.1).

[22] Nous nous servons de la version *D.V.*, établie par Brugnolo (voir *infra*, Chapitre 3.2). Nous ignorons si nous avons affaire à un texte chanté.

Deuxièmement, la mise en œuvre d'une diversité linguistique abondante exige non seulement l'étude des recherches existantes dans chaque langue, mais aussi celle des poèmes unilingues des troubadours de l'époque —un corpus limité est préférable. Finalement, en respectant le cadre d'un mémoire, il nous semble impossible d'entreprendre une telle étude sur, par exemple, tous les textes de l'anthologie publiée par Tavani parce que d'autres langues, comme par exemple les divers dialectes italiens (chez Cecco Angiolieri) ou espagnols (chez Bartolomé Torres Naharro), ainsi que de nouveaux genres s'ajouteraient à l'ensemble : l'épître (Matteo Correggiaio), le sonnet (Pétrarque), la pastourelle (Carvajal) ou bien le théâtre (la *Comedia Soldadesca* de Bartolomé Torres Naharro).

Pour aborder la question du genre, nous basons nos analyses sur un corpus critique secondaire (voir *infra*, Chapitre 2.2.1).

1.3 Objectifs et plan de l'analyse

Notre projet cherche à explorer de plus près les deux textes des points de vue de la versification et de la sémantique, puis à examiner le phénomène du multilinguisme des points de vue structural, thématique et idéologique. Par conséquent, nous comparerons l'alternance linguistique à l'intérieur de chaque poème par une étude détaillée de leur structure interstrophique et intrastrophique, et de leurs figures littéraires. Cela sera dans le but de mettre en évidence la relation entre l'interaction des langues, la sonorité, les mots-rimes et les différents champs lexicaux.

Ce mémoire se divise en cinq chapitres : l'introduction est suivie d'une réflexion de base qui vise à déterminer le genre de nos deux textes (Chapitre II). Par rapport à *Aï faux ris*, nous argumentons que la chanson n'est ni un *descort*, ni une *canso*, mais un *serventois.*

Avec une vision différente, le Chapitre III présente dans la première partie (3.1) une analyse détaillée de *Eras quan vey verdeyar* et, dans la deuxième partie (3.2), une analyse de *Aï faux ris*. Notre analyse a comme point de focalisation les considérations suivantes :

a. D'un point de vue structural et grammatical : l'alternance linguistique par strophe favorisée par Raimbaut (qui s'oppose à l'alternance par vers de Dante) exige une exploration détaillée de chaque strophe par rapport à la sonorité, aux mots-rimes et à la composition des rimes. Dans le cas du texte de Dante, nous nous intéressons aussi à la séquence interstrophique des langues pour relever sa composition circulaire.

b. Puis, nous comparons les champs lexicaux et les figures littéraires à l'intérieur de chaque strophe par une étude détaillée de leur structure interstrophique et intrastrophique.

c. Nos explorations se concentrent ensuite sur une analyse structurale des formes et des techniques poétiques de la versification médiévale. L'étude du « je » du poète vise à relever le discours-*je* de celui-ci, qui s'oppose à la perception de l'Autre, identifié comme « tu » ou « vous. »[23]

d. Nous établissons ensuite les paradigmes entre le champ lexical, les figures littéraires et les parallélismes entre les strophes. Cette comparaison a pour but de montrer les liens horizontal et vertical entre les strophes et les langues.

[23] Voir aussi Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, p. 163-216.

Le Chapitre IV termine l'échiquier analytique : une synthèse de nos analyses montrera l'organisation des langues à l'intérieur de chaque poème, et le dernier chapitre (V) comprend une discussion sur l'apport et les limites de nos recherches ainsi qu'une ouverture sur les suites possibles de ce travail.

2 Réflexions de base sur la lyrique multilingue en langues romanes

2.1 Classement du genre et versification

2.1.1 *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1207)

Des terminologies parfois contradictoires dues à la nature multilingue de cette pièce nous ont fourni un point de départ pour ce chapitre. Abordons d'abord un des problèmes fondamentaux de *Eras quan vey verdeyar* : déterminer le genre du texte et les structures inter- et intrastrophique. La réponse la plus évidente se trouve dans la 1ère strophe du poème où la *persona lyrique* annonce qu'elle veut commencer un « *descort* […] *d'amor* » (v. 3-4) à cause de son amour malheureux pour une dame qui a cessé de l'aimer.[24] Voilà un des éléments typiques du genre du *descort* médiéval, en étroite relation avec la *canso* : le thème de l'amour et le désaccord qui en résulte. Il semble, toutefois, que l'on ne peut pas accepter cette réponse sans nuances : *canso* ou *descort*, de quoi s'agit-il ?[25]

Pour aborder la question, nous nous servons de notre corpus critique qui comprend surtout les ouvrages de Frank et de Brugnolo, ainsi que *Las Leys d'Amors* et les *Monumens de la littérature romane (Las joyas del gay saber).*[26] Les considérations de Storost qui, suivant Diez, compare la *canso* au *serventois*, sont pertinentes.

---

[24] En se référant à Linskill, de Riquer constate que la dame en question, Béatrice, est la fille du marquis de Montferrat et non la sœur, comme l'indique la *Vida* (Martín de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, p. 812). Elle est presque omniprésente dans les poèmes du « Cycle de Montferrat » (c'est-à-dire de l'époque du séjour de Raimbaut à la Cour de Montferrat). Mais Raimbaut chantait aussi une dame avant son séjour en Italie, et pendant l'époque où Raimbaut, devenu guerrier, est parti pour la IVe croisade en Romanie avec le marquis de Montferrat, le thème central de ses poèmes est la séparation avec la dame.

[25] Les opinions des chercheurs sont bipartites : Appel (1887), Tavani (1981), Brugnolo (1983), de Riquer (1983) et Castro (1995) voient en *Eras quan vey verdeyar* un *descort*, alors que Frank (1953), Linskill (1964) et Bec (1979) parlent d'une *canso* multilingue. Il en est de même pour le *serventois Aï faux ris*, qu'Appel, Crescini (1934), Elwert (1973) et Lazzerini (2003) définissent comme un *descort*, tandis que Pernicone (1970), Tavani et Brugnolo l'identifient comme une *chanson*.

[26] Il serait aussi intéressant de tenir compte des autres traités de l'époque comme, par exemple, du *Breviari d'Amor* et des *Razos de trobar*.

Nous examinons ensuite la problématique de la métrique et de l'évolution de la rime qui porte sur la question du genre au sens large.[27] En analysant la métrique de la *canso* de Raimbaut, on note que Linskill (en suivant Frank et Appel) se sert des termes « rimes masculines » et « rimes féminines », et qu'il les applique à toutes les strophes. Cependant, ce schéma de rime pose souvent des problèmes car la distinction entre rimes masculines et féminines n'existe qu'en français —les autres langues romanes ne se servent pas de cette terminologie. À cela s'ajoute que la manière de compter les pieds en italien et en espagnol est différente de la méthode française. Par conséquent, nous chercherons à représenter la versification de notre *canso* d'une manière combinée.

Prenons comme point de départ de notre analyse l'aspect du contenu de la *canso* selon la codification des *Leys d'Amor* : La *canso* est un texte qui traite principalement d'amour / ou de louange / [et] récitant des mots plaisants / avec quelques beaux enseignements / pour donner à tous une bonne doctrine / sans lesquels elle ne semble pas du tout fine.[28]

On constate que pour l'auteur des *Leys* (rédigés 1350-1356 par Guilhem Molinier) la *canso* se situe dans un contexte amoureux, non forcément multilingue. L'expression « quelques beaux enseignements, » suggère une intention didactique. Par conséquent, il s'agit d'un genre hybride, à la fois structural et thématique. D'Heur explique que

> le besoin de préciser dès le début de la pièce qu'on désarticulera « les langues, » laisse à penser que ce type de composition est peu habituel, et de cette déclaration on peut conclure qu'à l'époque de Raimbaut de Vaqueiras le genre du descort, dans sa nouveauté,

[27] Pour la question des rimes, voir Paul Zumthor, « Les grands rhétoriqueurs et le vers », *Langue française*, 23, I (1974): 97, et Paul Zumthor, *Langue, Texte, Énigme*, p. 125-143.

[28] Chansos es dictatz que d'amors / Principalmen o de lauzors / Tracta, recitan motz plazens / Am alcus bels essenhamens / Per dar a totz bona doctrina / Qu'estiers del tot non appar fina. C'est nous qui traduisons d'après Anglade (Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors*, p. 177).

> n'était pas encore suffisamment inscrit dans les canons de la poétique pour qu'on ne pût se permettre d'en varier la définition.[29]

En composant une *canso* multilingue, Raimbaut ne s'inscrit pas dans la lignée du genre de la *canso*, mais cherche, évidemment, une rupture avec la tradition. C'est un discours qui va au-delà de celui d'une chanson d'amour unilingue à travers l'interaction des langues. D'un point de vue interstrophique, on note un mélange de langues et de sonorités qui donne à chaque strophe son individualité.

Sur le plan structural, *Eras quan vey verdeyar* a une structure strophique : 5 *coblas singulars* de 8 vers et une *tornada* de 10 vers. On note qu'il y a une nouvelle strophe chaque fois qu'il y a un changement de langue —la sonorité est donc différente pour chaque strophe, comme le montre notre tableau des sonorités des rimes, basé sur le schéma d'Appel.

Tableau 1 - Les sonorités des rimes et leur distribution

Langue / Vers	Strophe I : occitan	Strophe II : italien	Strophe III : français	Strophe VI : gascon	Strophe V : gallégo-portugais
1 (*a* - m.)	*–ar*	*–aio* (fém.)	*–iere* (fém.)	*–os*	*–eito* (fém.)
2 (*b* - f.)	*–atges* (fém.)	*–ò*	*–oi*	*–era* (fém.)	*–ado* (fém.)

Notre tableau montre également l'alternance des rimes masculines et féminines : ab ab ab ab, avec *a* = masculin (et *b* = féminin) dans les strophes I et IV, et l'inverse dans les strophes II et III (c'est-à-dire qu'*a* = féminin et *b* = masculin) ; dans la strophe V, pourtant, il n'y a que des vers féminins.[30] Il s'agit de *coblas singulars* et, par conséquent, nous préférons une

[29] Jean-Marie d'Heur, *op. cit*., p. 192.
[30] Cf. Carl Appel, "Vom Descort." *Zeitschrift für romanische Philologie*, p. 215.

représentation des rimes qui reflète la différence de sons de rimes en respectant l'alternance des rimes masculines et féminines : a7 *b*7' (strophe I), *c*7' d7 (strophe II), *e*7' f7 (strophe III), g7 *h*7' (strophe IV) et *i*7' *j*7' (strophe V).[31] (L'apostrophe après les chiffres désigne les rimes féminines).[32]

Quant à l'alternance linguistique, de Riquer note que « la place différente des rimes masculines et féminines dans chaque strophe laisse entendre [qu'il y avait] aussi une mélodie distincte pour chacune, ce qui constitue l'une des caractéristiques essentielles du descort. »[33] Autrement dit, les strophes de notre *canso* sont toutes construites non seulement sur des langues différentes, mais aussi sur des rimes et des mélodies différentes —c'est là ce qui caractérise le genre du *descort* comme le définit le traité des *Leys d'Amors* :

1	Descortz es dictatz mot divers	Le *descort* c'est un poème très divers / il peut
2	D'aytantas cobblas coma vers,	avoir autant de strophes que le verse, / au sujet
3	D'acort, de so dezacordabblas	de l'accord, elles sont de mélodie
4	E de lenguates variabblas,	« désaccordée » / et de langues variables, / et
5	E singulars e d'un amas	« singulars » et d'un amas / ou toutes d'une
6	O totas de divers compas.	forme métrique différente. /
7	E deu mays, segon que .ns.appar,	Et de plus, il doit, d'après ce qu'il nous semble, /
8	D'amors o de lauzors tractar,	traiter d'amour ou de louanges, / ou quand
9	O cant hom de sidons se clama,	l'homme se plaint de sa dame / car il n'en est
10	Quar enayssi cum sol no l'ama	plus aimé / ou de tout cela ensemble, à son gré.
11	O de tot essens qui volia.	Si [l']on veut faire la *tornada* plus agréable / que
12	Si far tornada mays plazia	l'on retienne la manière / de rime que nous
13	Retenga cascus la maniera	avons expliqué ci-dessus, ou des langues de la
14	Laqual lassus pauzem primiera	chanson / on doit faire une compilation.
15	O dels lengatges que dig so	
16	Deu hom far compilacio.	Et si on veut tout organiser / qu'on prenne celle
17	E si de totz l'es esquerrier,	qu'on a mise en dernier.
18	Prenda cel ques ha mes derrier.	Mais si la composition est trop difficile / car on
19	Pero si trop li torna greu,	trouve la *tornada* [trop] courte / on peut avoir

[31] Crescini considère les *coblas singulars* conformes à la règle du désaccord (Vincenzo Crescini, "Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras," p. 84-85).
[32] Cf. Istvan Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours,* XXXI [57].
[33] "La distinta situación de las rimas masculinas y femeninas de cada estrofa supone, sin duda, melodía también distinta para cada una de ellas, lo que se aviene con una de las características esenciales del descort." (Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 840-41).

20	Quar troba la tornada breu,	recours aux rimes / de toutes les langues ci-dessus.[34]
21	Recorsa pot far cadaüs	
22	De totz los lengatges dessus [...]	

Parlant du *descort*, l'auteur des *Leys* maintient que les strophes se distinguent par leur forme : elles peuvent être « *de so dezacordabblas [et de] lenguatges variabblas*, » c'est-à-dire de mélodie différente et de langues différentes. Elles sont « singulars e d'un amas [o] totas de divers compas », c'est-à-dire isométriques ou polymétriques. Molinier a donc fait entrer dans la codification des *Leys* la composition de Raimbaut. Nous en concluons que la démarche de Raimbaut signale un intérêt pour l'art du *trobar* selon une certaine règle —y compris la *tornada* longue en langues différentes. Molinier explique également ce qu'il faut entendre par « langues étrangères » (*mostra quals lengatges es estranhs*) par opposition aux « parlers occitans » (*parlar Oc*) : par exemple, il énumère le français, l'espagnol et le navarrais à côté du gascon « qui s'éloigne [de nos règles] » (*la parladura de Gascuenha* [*de notras Leys s'aluenha*]), c'est-à-dire des parlers d'oc.[35] On note chez Molinier l'esprit puriste en faveur de l'occitan, koinè du Midi en voie de disparition au cours du XIV^{e} siècle malgré quelques traités occitans dont le but était de préserver la langue des troubadours. Léglu va encore plus loin et argumente que l'auteur des *Leys* visait à mettre l'occitan sur le même plan que le latin par une standardisation de l'expression poétique en occitan.[36]

Par conséquent, on a raison de dire que l'essentiel du *descort* est la diversité de la forme métrique et des langues. Il semble que Raimbaut ait composé un *descort* qui est anormal quant aux strophes, aux vers et aux langues. C'est donc l'irrégularité qui frappe, mais *Eras quan vey*

[34] C'est nous qui traduisons d'après Anglade. Joseph Anglade, *op. cit*., p. 177-78. Nous avons également consulté Gatien-Arnoult. *Monumens de la littérature romane, Las joyas del gay saber*, p. 343-344. Le texte original de cette édition diffère beaucoup de celui d'Anglade.
[35] C'est nous qui traduisons d'après Anglade. Joseph Anglade, *op. cit*., p. 178-79.
[36] Catherine Léglu, *op. cit*., p. 12.

verdeyar se révèle bien moins irrégulière que l'on le pense *a priori* : il est vrai que le changement phonétique de strophe en strophe causé par l'alternance linguistique leur donne une certaine autonomie. À cela s'ajoute qu'il s'agit peut-être d'un *descort* entre les « paroles, les sons et les langues » comme le poète l'annonce à la fin de la première strophe. On note, pourtant, qu'il y a des strophes (et des vers) qui se ressemblent par rapport au choix des mots, et qu'elles sont liées l'une à l'autre par des figures de rhétorique, comme on le verra au cours de notre analyse intrastrophique (Chapitre III). Bref, nous sommes d'accord avec Frank qui remet l'expression *descort* nettement en question. Il explique qu'il voit « en ce texte [une] chanson et non un *descort* » et Bec constate, lui aussi, « [qu']à part le "désaccord" linguistique, la pièce est plus une *canso* qu'un *descort*, » tandis que Tavani parle d'un « *discordo plurilingue* » (« d'un descort plurilingue »).[37] Quant à la question du genre, nous disons donc qu'il s'agit d'une *canso* multilingue à cause de la concordance métrique et thématique des langues, bien que la sonorité change par strophe.

Quant à la structure métrique, nous observons que le schéma de rime est fixe à l'intérieur de chaque strophe : les vers sont d'une seule longueur et les rimes sont disposées dans le même ordre, c'est-à-dire dans l'ordre *ab ab ab ab*. Cela correspond à la description du traité des *Leys d'Amors* dont voici le passage en question : « L'enchaînement, c'est quand le premier vers s'accorde à la fin sans vers court avec le troisième, le second avec le quatrième […]. »[38]

[37] Cf. Istvan Frank, *op. cit*., XLIII, Pierre Bec, *Anthologie des troubadours*, p. 258 et Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 79.

[38] « *Encadenatz es can le primiers bordos am lo tiers, e.l segons am lo quart s'acordo en la fi ses bioc* […]. » (Joseph Anglade, *op. cit*., p. 101). C'est nous qui traduisons d'après Anglade.

Autrement dit, le schéma de rime est régulier et d'une alternance simple, comme l'a établi Frank (qui suit Appel).[39]

Cependant, un des problèmes fondamentaux est que Frank (en s'intéressant uniquement à la poésie occitane) a restreint son analyse du schéma de rime à la strophe en occitan,[40] tandis que Linskill, d'Heur, Tavani et d'autres critiques prétendent que ce schéma est applicable à toutes les strophes. De plus, Frank se sert du schéma a7 b7' a7 b7' a7 b7' a7 b7', l'apostrophe désignant normalement le *–e* final inaccentué en français, à savoir le *schwa* /ə/. Il nous semble que ce schéma s'applique mal aux autres langues dont l'occitan. Malgré tout, nous allons nous servir de l'apostrophe pour noter les voyelles finales inaccentuées *a, e, i, o,* et *u* (comme Frank).

Ensuite, selon la règle de l'italien, les vers qui riment en *-aio* ne seront ni de rime féminine, ni des heptasyllabes, mais des octosyllabes car l'*o* compte comme pied. Quelques chercheurs, comme par exemple Brugnolo, concilient les deux terminologies, ou autrement dit, la terminologie française et la terminologie italienne :

> La distribution des rimes masculines et féminines varie, comme on l'a vu, de strophe en strophe (et c'est sans doute ce que Raimbaut veut dire lorsqu'il déclare qu'il cherche à *dezacordar los motz,* v. 7-8). En conséquence, l'alternance des rimes masculines et féminines dans la 2ème et dans la 3ème strophe suit, contrairement aux strophes I et IV, le schéma suivant : les vers impairs sont masculins et les vers pairs sont féminins. La Ve strophe ne consiste qu'en rimes féminines.[41]

[39] Raimbaut suit ici la forme et le style de Bernard de Ventadour, connu pour l'art de *trobar leu* (un style simple, plus accessible et à distinguer du style obscur, difficile, du *trobar clus* et du style élaboré du *trobar ric*). Cf. Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour, troubadour du XIIe siècle : chansons d'amour,* p. 30. Pour ce qui est des styles de *trobar,* cf. Michel Zink, *op. cit*., p. 107-109.

[40] Cf. Istvan Frank, *op. cit*., p. 40, 225 : 3.

[41] « *la distruzione* [sic] *delle terminazioni maschili e femminili varia, come è noto, di strofa in strofa (a ciò allude probabilmente il dezacordar los motz di vv. 7-8), talché la seconda e la terza stofa hanno, al contrario della prima (el della quarta), i versi dispari maschili, quelli pari femminili. Nella quinta strofa tutte le rime sono femminili.* » (Furio Brugnolo, *op. cit*., note 80, en bas de la page 100). On dirait que le mot *distruzione* ne fait pas de sens ici et qu'il devrait être *distribuzione*.

Quant à l'analyse des rimes féminines et masculines, la juxtaposition de langues prête évidemment à confusion et s'offre à la critique. Mais on pourrait aussi se servir de la terminologie latine et dire qu'il y a une alternance entre la pénultième et l'ultime syllabe portant l'accent tonique.

Pour raison de clarté, nous avons donc décidé de compter comme on le fait dans les langues respectives. Autrement dit, nous allons parler de rimes masculines et féminines pour l'occitan et pour le français, mais ne ferons pas cette distinction pour les autres langues. En revanche, nous allons nous servir des termes « heptasyllabe » et « octosyllabe. »

2.1.2 *Aï faux ris* attribué à Dante Alighieri (1265-1321)

Le genre littéraire de *Aï faux ris* est également difficile à identifier : Appel (1887), Crescini (1934) et Elwert (1973) définissent cette composition comme un *descort*, tandis que d'autres comme, par exemple, Tavani (1981) et Brugnolo (1983) parlent d'une *chanson*.[42] Et Pernicone suggère diplomatiquement qu'il s'agit d'un *descort* sous la forme métrique d'une chanson composée *in lingua trina* (« en trois langues », v. 41).[43] Il est évident que, d'une part, on a eu tendance à s'orienter vers la structure de la *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras, composée vers la fin du XII^{e} siècle. D'autre part, la réponse la plus évidente se trouve, comme c'est souvent le cas, dans la pièce même, cette fois-ci dans la *tornada* où la *persona lyrique* implore la « *cianson* » (« la chanson », v. 40) qu'elle fasse le tour du

[42] Pour une discussion détaillée par rapport au genre, voir Furio Brugnolo, *op. cit*., p. 109-115.
[43] Vincenzo Pernicone, "Aï *faux ris, pour quoi traï aves.*" *Enciclopedia Dantesca*, p. 85.

monde afin que la souffrance de l'amant soit connue partout (v. 42-43).[44] Les apparences sont, pourtant, trompeuses. La première réflexion qui nous préoccupe est donc la question de savoir s'il s'agit vraiment d'une *chanson*. De plus, pourquoi définit-on, traditionnellement, *Aï faux ris* comme une *chanson* ou comme un *descort*, sans prendre en considération la possibilité qu'il pourrait s'agir d'un *serventois* ?

Nous avons montré dans le chapitre 2.1.1 qu'un *descort* est, par définition, basé sur un critère formel, à savoir sur une irrégularité, contrairement à la *canso* dont l'essentiel est le critère thématique. Zink, par exemple, argumente que la « *canso* correspond à ce qu'il est convenu d'appeler le *grand chant courtois*. »[45] Il ajoute qu'à l'époque des troubadours, « les troubles politiques et religieux favoris[aient] en outre la composition de nombreux *sirventès.* » Peut-être, Dante, tentait-il de combiner plusieurs genres dans un seul texte, comme le faisaient les auteurs de *sirventès-canso* ?[46]

Revenons aux critères formels. Quant à la structure strophique et métrique, l'ensemble de *Aï faux ris* comprend trois strophes de treize vers, et une *tornada* de cinq vers dans la version publiée par Brugnolo.[47] Bien que *Aï faux ris* soit construit sur des langues différentes —le texte est en français, italien et latin— l'alternance linguistique par vers suit un schéma de rimes fixes à l'intérieur de chaque strophe sans que les langues s'opposent. Il faut donc nier la question d'une

[44] Nous nous référons à la version *D. V.*, établie par Brugnolo (Furio Brugnolo, *op. cit.*, p. 107-108). C'est nous qui traduisons.
[45] Michel Zink, *op. cit.*, p. 104.
[46] Par exemple, Aimeric de Peguilhan (PC 10, 34), Gaucelm Faidit (PC 167, 33) et Bertran de Born (PC 80, 37) — l'un des troubadours à inspirer le plus les poètes tardifs comme, par exemple, Dante, Eliot et Pound (Gaunt and Kay, *The Troubadours: An Introduction*, p. 281).
[47] Cf. *infra*, Chapitre 3.2.2.

irrégularité métrique, linguistique ou phonétique comme le définit le traité des *Leys d'Amors* pour le *descort.*[48]

Sur le plan stylistique et thématique, la chanson troubadouresque est définie par Guiette comme une poésie formelle. Autrement dit, ce n'est pas un texte autobiographique, mais un thème fixe comme par exemple celui du mal d'amour, si commun dans le paradoxe de la *fin'amor*. Comme l'explique Guiette, le lecteur moderne doit se rendre compte des dangers d'un faux raisonnement autobiographique à cause de la voix du *je lyrique* (qui parle à la 1ère personne). Cependant, la coexistence d'un thème fixe et des éléments autobiographiques dans la *canso* n'est pas contradictoire, malgré le fait que les conditions sociales semblaient exiger l'omission de toute révélation personnelle pour garder le secret de l'identité de la dame. Guiette soutient que c'est « par leur destination même [que] les chansons courtoises éliminent tout ce qui n'est pas le thème convenu. »[49] Par conséquent, le registre, le champ lexical et les figures de rhétorique sont limités. De même, il n'y a qu'un seul locuteur, l'amant courtois noble (la *persona lyrique* de l'auteur) qui ne reçoit pas de réponse de la dame —en fait, dans la *canso*, elle ne parle jamais.[50] Le thème du mal d'amour est donc exprimé sous forme de monologue. C'est la situation typique dans la *canso*, caractérisée par l'emploi des mots-clés, mais dépourvue d'un contexte narratif ou d'un débat, comme on le trouve, par exemple, dans la *tenso*. Dans la *canso* de Raimbaut de Vaqueiras, le poète montre la *persona lyrique* en désarroi sentimental, ce qui

[48] Cf. *supra*.
[49] Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge,* p. 21-22.
[50] Chez les trobairitz, en revanche, c'est la dame amoureuse qui se plaint de l'amant qui ne parle pas. Voir aussi William Paden et al., *The Voice of the trobairitz: perspectives on the women troubadours*.

correspond, *a priori*, à une errance linguistique —d'où, peut-être, la déclaration du poète selon laquelle il compose une *canso* multilingue.[51]

Cependant, dans *Aï faux ris* les rôles sont renversés, c'est l'amant qui se distingue par une stabilité émotionnelle et linguistique, par opposition à la dame : c'est elle qui est moins constante. De plus, nous notons que l'amant malheureux préfère communiquer sa propre fidélité et son amour pour la dame en latin, qu'il se sert du français pour décrire le comportement et les défauts de la dame, tandis que l'italien oppose les sentiments et les actions des deux personnages. Le langage de l'amant lyrique est caractérisé par un vocabulaire riche, avec quelques images hyperboliques, ainsi que par un registre limité qui ne manque pas d'ironie. Les *Leys* exigent que la *canso* (comme le *descort*) soit « un texte qui traite surtout d'amour / ou de louange / [et comporte] des mots plaisants » (*dictatz que d'amors / Principalmen o de lauzors / Tracta, recitan motz plazens*),[52] mais dans *Aï faux ris* la *persona lyrique* amoureuse se moque plutôt de la dame, l'accuse et la rabaisse. À plus grande échelle, on a l'impression que le poète ridiculise également la lyrique médiévale des troubadours, en particulier le *grand chant courtois* et le thème de la mort d'amour. Étant donné que la pièce ne semble pas suivre les règles des *Leys*, nous considérons que *Aï faux ris* n'est ni un *descort*, ni une *canso* comme les définit le traité des *Leys d'Amors*.

En revanche, nous disons qu'il s'agit d'un *serventois* pour les raisons suivantes :

a. selon la codification des *Leys*, le *serventois* peut avoir n'importe quelle forme. Il est en même temps éducatif et moralisant pour châtier ceux qui font le mal. Voici ce qui caractérise le genre du *sirventes* comme le définit le traité des *Leys d'Amors* :

---

[51] Par exemple, le mot-clé *aratges* (*vagabonder*, v. 4) est renforcé par le suffixe *–atges* (répété aux vers 2, 4, 6, 8). De plus, le mot-clé *amor* (v. 4) et le discours qui suit semblent indiquer qu'il s'agit d'une *canso* traditionnelle qui relève du champ lexical de l'amour courtois.

[52] C'est nous qui traduisons d'après Anglade. Joseph Anglade, *op. cit*., p. 177.

1	Sirventes es dictatz que play	Le *serventois* c'est un poème qui plaît / et qui
2	Et servish (sic) se leu men que may	se rapproche / du vers, du *descort* ou de la
3	De vers, descort o de chanso,	*canso*, / quant aux strophes et à la mélodie, /
4	Cant a las cobblas et al so,	avec l'accord des mêmes mots / ou d'autres
5	Am l'acort dels meteyshes motz	[mots] ayant une sonorité semblable /
6	O d'autres d'aytan semblan votz,	
7	Oz am diversa, mas que tenga	ou une autre, mais qu'il ait / une autre forme
8	L'autre compas e-l so retenga,	métrique et qu'il garde la mélodie, /
9	Tractans de mal dig general	traitant de médisance générale / pour châtier
10	Per castiar cels que fan mal;	ceux qui font du mal ; /
11	E si de fag parla de guerra,	et s'il parle en fait de guerre, / qu'il n'erre pas
12	En son proces per so non erra;	dans son jugement à ce sujet ; / avec de belles
13	Am belas razos deu reprendre	razos (leçons) il doit reprendre / et
14	Et enductivas ad aprendre.	enseigner.[53]

b. Storost explique que, sur le plan du contenu, les poètes occitans et italiens sont censés distinguer entre les serventois politique, historique, moralisant, religieux, narratif et amoureux.[54] Mais il se peut aussi que le poète mélange des thèmes différents dans le même *sirventes*, comme l'indiquent les *Leys*.[55] D'après notre analyse, c'est le cas dans *Aï faux ris* où l'on se rend compte d'une alternance des thèmes amoureux, moralisants et religieux sans oublier les références à l'Antiquité, comme par exemple à la Guerre de Troie (une métaphore de la trahison de la part de la dame), entremêlées de vers burlesques, voire satiriques.

c. pour ce qui est du genre, Storost, à la suite de Diez, argumente que « le *serventois* et la *canso* sont des genres qui s'opposent, que c'est ainsi que les troubadours les ont composés bien qu'il y ait des véritables chansons d'amour que le poète lui-même définit comme *serventois.* »[56]

---

[53] C'est nous qui traduisons d'après Anglade. Joseph Anglade, *op. cit.*, p. 181. Nous avons également consulté Gatien-Arnoult. *Monumens de la littérature romane, Las joyas del gay saber*, p. 341. Le texte original de cette édition diffère beaucoup de celui d'Anglade.

[54] Nous tenons à clarifier que Storost ne précise pas le terme *italien*, voici le passage respectif : Es zeigt sich, um hiermit zu beginnen, daß im italienischen serventese das einzige charakteristikum die form ist [...]; der inhalt kann ein sehr verschiedener sein [...]: *sirventesi amorosi, storici, religiosi, morali, narrativi*. (Joachim Storost, *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, p.31).

[55] Pour des exemples, cf. Joachim Storost, *op. cit.*, p. 66-68.

[56] Joachim Storost, *op. cit.*, p. 20-21 (Storost: "Sirventes und canzone sind gegensätze; sie wurden auch von den Provenzalen so empfunden (Diez, p. 89). Aber es gibt auch wirkliche und ausgezeichnete liebeslieder, die vom dichter selbst als sirventes bezeichnet werden (schon Galvani 82)." –C'est nous qui soulignons et qui traduisons.

En somme, *Aï faux ris* concilie les caractéristiques de la *chanson* et du *serventois*. Le *topos* de la *chanson* sert de prétexte pour dévoiler et critiquer un défaut de la vie sociale sous la forme d'un *serventois*. C'est pourquoi nous sommes d'avis que la composition est plus un *serventois-chanson* qu'une *chanson* ou un *descort.*

3 Le monde de la *fin'amor* dans la lyrique multilingue

3.1 La *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras

3.1.1 Raimbaut de Vaqueiras : Biographie et manuscrits

Selon les *Vidas* traduites par Egan, Raimbaut de Vaqueiras était le fils d'un pauvre chevalier appelé Peirol du château de Vaqueiras (dans la région d'Orange). Il faut pourtant se méfier des *Vidas*, que l'on date du milieu du XIII^e^ siècle, car elles ne sont ni suffisamment cohérentes ni dignes de foi étant donné qu'elles ont été rédigées *post mortem*.[57] Bien que les médiévistes doivent admettre leur ignorance quant aux dates exactes de la naissance et de la mort de Raimbaut de Vaqueiras, nous pouvons supposer qu'il est né en Provence entre 1155 et 1160 et mort en 1207 ou plus tard. Schultz-Gora et d'autres historiens reconstruisent sa date de naissance à partir de faits historiques, par exemple des événements relatés dans la *Lettre Épique II* où Raimbaut rappelle au marquis Boniface de Montferrat leurs mérites dans les batailles de Messine (1194), Ricaldone (1198) et Caranzano (1198).[58] Sur la question de la date de la mort de Raimbaut, Linskill réfère à trois hypothèses différentes : a. La majorité des érudits est d'accord que Raimbaut est mort en 1207 pendant la IV^e^ croisade avec son patron, le marquis Boniface de Montferrat. De Riquer met la date de la mort entre 1205 et 1207.[59] b. La deuxième possibilité, favorisée par Schultz-Gora, est que le poète ait survécu à la croisade et qu'il soit resté dans le Moyen Orient. c. La troisième hypothèse est acceptée par Pattison qui suggère que Raimbaut est

[57] Pour les auteurs et les textes des *Vidas*, voir Margarita Egan, *The Vidas of The Troubadours*, xiii-xiv, Jean Boutière, *Biographies des troubadours* et William Burgwinkle, *« Razos » and Troubadour Songs*.
[58] Cf. *Epic Letter II*, 16-22 (Joseph Linskill, *op. cit.*, p. 304).
[59] Voir Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 813.

rentré en Provence parce que son nom est mentionné dans un document de 1243, rédigé par le comte Raimon Bérenger V.[60]

D'après la *Vida*, il est possible que le jeune Raimbaut ait commencé sa carrière comme jongleur.[61] Des milieux différents se trouvent dans les œuvres de Raimbaut : jongleresque (par exemple dans le partimen *Senher N'Aymar, chauzes de tres baros*, v. 59-60[62]), courtois (la *tenso Domna tant vos ai preiada*, PC 392, 7) et militaire (le *sirventes Conseil don a l'Emperador*, PC 392, 9a). Après 1182, il est admis à la Cour du Prince d'Orange, Guillaume des Baux (lui-même auteur de quelques poèmes), où il apprend le métier des armes et l'art du *trobar* (d'inventer ou d'écrire des vers et de la musique, de *composer*). Vers 1190, Raimbaut quitte la France pour se rendre en Italie à la Cour du marquis Boniface de Montferrat où il passe une grande partie de sa carrière. En 1203, il part pour la IV^e^ croisade avec le marquis Boniface (qui était le commandant de la croisade). Mais, avant de se joindre à l'armée, Raimbaut était devenu l'un des plus célèbres troubadours.[63] Il aborde une variété de genres dont le *sirventes*, la *tenso*, l'*aube*, et la *canso*. Comme le souligne Hamlin, « la grande originalité de Raimbaut, c'est le mérite d'avoir inventé de nouvelles formes et d'en [sic] avoir renouvelé les anciennes. »[64] Rien n'est plus vrai. Bien que la plupart des textes composés par Raimbaut de Vaqueiras soient unilingues il y a, pourtant, des

[60] Cette hypothèse est rejetée par Linskill pour trois raisons. Premièrement, on peut postuler que le poète aurait eu 88 ans cette année-là ; une vie active à cet âge semble peu probable au Moyen Âge. De plus, le nom *Raimbaut* étant fort célèbre et fréquent dans le pays d'Orange, il se pourrait que le manuscrit fasse référence à un autre Raimbaut. Finalement, Linskill suggère qu'il serait étonnant que le poète n'ait écrit que les quatre *partimens* 388, 1-4, à l'époque de la Croisade contre les Albigeois (1208-1249), une époque qui a provoqué la composition et la diffusion de maints serventois politiques (Joseph Linskill, *op. cit*., p. 36-37). Nous disons qu'à cet argument on peut répondre que les autres textes pourraient être perdus.

[61] Cf. La *Vida*: « *En Raembautz si se fetz joglar et estet longua saison cum lo prince d'Aurenga, Guillem del Baus »* (« Seigneur Raimbaut se fit jongleur et resta longtemps avec le prince d'Orange, Guillaume des Baux. ») (Linskill, *op. cit*., p. 67).

[62] Le *partimen* dont voici les sigles est attribué à trois troubadours : PC 392, 15 ; PC 4, 1 ; PC 370, 12a (Joseph Linskill, *op. cit*., Table of Concordance).

[63] Cf. Joseph Linskill, *op. cit*., p. 19, et William Burgwinkle, *Love for Sale*, p. 55. Bien que les deux références semblent témoigner en faveur du talent littéraire extraordinaire de Raimbaut, nous tenons à souligner qu'il ne s'agit pas d'un fait historique ici.

[64] Frank R. Hamlin, et al., *Introduction à l'étude de l'ancien Provençal,* p. 184.

exceptions dont le *partimen* bilingue *Seigner Coine, jois e pretz et amors* (PC 392, 29),[65] la *tenso* bilingue *Domna, tant vos ai preiada* (PC 392, 7), un dialogue entre deux personnages, un troubadour provençal et une dame génoise, et la *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* (PC 392, 4), sujet de la présente réflexion.[66] Tavani date la composition de la *canso* entre 1190 et 1203.[67]

Pour ce qui est des origines sociales et de la vie du troubadour, nous avons comme témoins textuels conservés les chroniques, les trois *Lettres Épiques* qui constituent un document non seulement littéraire, mais aussi historique, les trente-trois œuvres de Raimbaut, la *Vida* et les quatre *Razos*.[68] Les manuscrits des œuvres de Raimbaut sont conservés dans trente bibliothèques. Nous devons les premières éditions critiques à Meyer (1877) et à Appel (1895) qui s'oppose aux observations de Meyer.[69] L'étude de Crescini (1923), qui fait part de notre corpus critique, représente surtout une analyse comparée de tous les manuscrits et recherches qui portent sur notre *canso* multilingue. Il analyse en particulier des manuscrits nouvellement découverts et identifiés par les sigles a^I et *Sg*.[70] De même, Crescini suggère que la V^{ème} strophe reflète une

[65] Cette *tenson*, qui a eu lieu en 1204 à Constantinople, porte sur le problème de l'amant le plus digne. Les interlocuteurs sont Raimbaut de Vaqueiras (qui parle occitan) et le trouvère français Conon de Béthune (né vers le milieu du XII^{e} siècle et mort en 1219). Cf. Pierre Bec, *La Joute poétique : de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, p. 191-194, et Joseph Linskill, *op. cit.*, p. 235-240.

[66] Pour ce qui est du genre de *Domna, tant vos ai preiada*, il nous semble qu'on pourrait également le classifier comme une variante de la pastourelle.

[67] Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 11.

[68] Nous n'avons pas examiné tous les manuscrits en détail puisque cela dépasserait les limites de cette étude.

[69] Pour les détails sur les études précédentes, voir aussi Vincenzo Crescini, "Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras." *Nuovi Studi Medievali* 1 (1923-24) : 80-82.

[70] Crescini s'intéresse également aux différences entre les manuscrits dont les familles principales *CEf* et *MR*, prenant en compte des variantes orthographiques par rapport aux mss. a^I et *Sg*. En outre, il explore le côté linguistique de chaque version, par exemple le gasconisme *h-* pour *f-* préservé dans la strophe IV du ms. *Sg (* Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 95-100).

oscillation entre l'espagnol et le gallégo-portugais —une question qui est encore en suspens— qu'il l'appelle *una favella transpirenaica* (une « langue transpyrénéenne »).[71]

En 1964, Linskill, se référant à la classification Pillet-Carstens (PC 392, 4 – *Aras quan vei verdejar)* sans suivre la séquence des textes établie par eux, compile, commente et traduit les trente-trois poèmes attribués à notre troubadour.[72] Parmi ces textes, l'origine, le destin et la paternité de quelques-uns restent impossibles à trancher.[73] La *canso* multilingue apparaît, selon Linskill, dans dix manuscrits (dont un est fragmentaire) : les mss. occitans *C*, *E*, *M*, *R*, *f*, *Sg*, a^I, deux fragments modernes anonymes et M^I ; et finalement, les *Leys d'Amor*.[74] La version de Linskill, qui suit Crescini, est un texte compilé, étant donné que tous les mss. sont en mauvais état. Comme Crescini, il se sert du ms. *C* pour l'occitan et se base sur les mss. *CE* pour les vers 1 - 4 de la strophe en italien, tandis que les vers 5 – 8 reflètent le ms. *R* ; le texte des autres strophes est un mélange des familles principales *CEf* et *MR*, ainsi que des autres mss.[75] La musique de cette chanson n'a pas été conservée.[76]

3.1.2 Analyse structurale

Du point de vue historique, la chanson *Eras quan vey verdeyar* est un des premiers textes multilingues combinant plusieurs langues romanes : l'occitan (strophe I), l'italien (strophe II), le

[71] Cf. Vincenzo Crescini qui constate que « *non potersi, con piena determinatezza, risolvere il quesito relativo alla favella transpirenaica di questa parte del discordo: se di spagnuolo si tratti ovvero di portoghese.* » (Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 100).
[72] Voir Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933.
[73] Il en est de même pour l'identité d'un certain *Engles* et celle de la personne indiquée par le « senhal » *Bel Cavalier*, mentionné dans plusieurs poèmes dont notre *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar*.
[74] Voir Joseph Linskill, *op. cit*., p. 191. Martín de Riquer se base sur les mss. *C, E, M, R, Sg* et a^I et renvoie aux éditions principales de Crescini, Appel, Lommatzsch, Cavaliere, Hill-Bergin, Linskill et Viscardi (Martín de Riquer, *op. cit*., p. 840).
[75] Cf. Joseph Linskill, *op. cit*., p. 191-192, et Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 80-84.
[76] Pour l'index des sigles des manuscrits cités, voir *infra*, Annexe 3.

français (strophe III), le gascon (strophe IV) et le gallégo-portugais (strophe V). Mais il y a plus : la strophe finale (la *tornada*) réserve à chaque langue deux vers dans le même ordre ; on y trouve, pour ainsi dire, un « pot-pourri » des langues romanes médiévales.

D'un point de vue intrastrophique, on a montré au chapitre II qu'il est exact d'affirmer que l'alternance des rimes suit un schéma fixe : la disposition des rimes masculines (*a*) et féminines (*b*) suit le schéma *ab* (pour la strophe I), *ba* (strophe II), *ba* (strophe III), *ab* (strophe IV) et *bb* (strophe V), c'est-à-dire *abba baab bb*. Cette disposition rappelle les rimes embrassées pour les strophes I à IV et montre, à notre sens, une étroite connexion entre les strophes et les langues. Nous examinons donc chaque strophe de la *canso* selon les critères suivants : observations, champs lexicaux et figures littéraires. Quant à la versification et la distribution des mots-rimes pour la 1ère strophe, voici notre propre tableau :

Tableau 2 - Synthèse des mots-rimes pour la strophe en occitan

v.	Schéma de rime	Sonorité	Mots-rimes	Composition des rimes	Variantes des mss. selon Linskill
1	a7 – masc.	- ar	verdeyar	Verbe à l'infinitif	
2	b7' – fém.	- atges	boscatges	Substantif	
3	a7 - masc.	- ar	comensar	Verbe à l'infinitif	
4	b7' – fém.	- atges	aratges	Substantif	
5	a7 - masc.	- ar	amar	Verbe à l'infinitif	*R:* ama
6	b7' - fém.	- atges	coratges	Substantif	
7	a7 – masc.	- ar	dezacordar	Verbe à l'infinitif	
8	b7' – fém.	- atges	lenguatges	Substantif	M^I: lo motz (lacune pour le reste du texte)

Observations:

1. L'alternance des mots-rimes suit une distribution régulière. Cette régularité de la 1ère strophe se perdra petit à petit dans les autres strophes.

2. Les rimes sont uniquement infinitives (en *–ar*) et substantives (en *–atges*). À noter que les mots-rimes finissent tous en consonne, sauf pour ce qui est du ms. *R* où le mot-rime du vers 5 est *ama*. Il s'agit certainement d'une erreur scribale.

3. Comme, en général, les mots-rimes des vers en occitan ne changent pas dans les différents mss., il semble que les scribes connaissaient la langue. Quant aux variantes des mss. *R* et M^I, il est bien possible qu'elles remontent à une omission ou à une négligence de la part du scribe ; voir aussi la lacune du vers 8.

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

1	Eras quan vey verdeyar	*À présent que je vois reverdir les prés,*
2	pratz e vergiers e boscatges,	*vergers et bocages,*
3	vuelh un descort comensar	*je veux commencer un descort (débat) au sujet*
4	d'amor, per qu'ieu vauc aratges ;	*d'Amour, qui me désespère.*
5	q'una dona.m sol amar,	*En effet, une dame qui m'aimait*
6	mas camjatz l'es sos coratges,	*a changé d'avis ;*
7	per qu'ieu fauc dezacordar	*je cherche donc le désaccord*
8	los motz e.ls sos e.ls lenguatges.	*entre les paroles, les notes et les langues.*

Thèmes et champs lexicaux :

Exorde printanier,[77] *Natureingang* (v. 1-2) : champ lexical du printemps (*verdeyar*), de la flore et faune (le motif des *patz, vergiers, boscatges*) —le poète montre ici une certaine conformité à la règle, c'est-à-dire que l'on associe au retour du printemps des sentiments amoureux.[78] Quant au motif printanier, Gouiran argumente que l'emploi de ce *topos* « permet au troubadour de faire connaître son état d'esprit qui peut être en parfait accord ou en désaccord

[77] Quant au lieu de plaisance (*locus amoenus*), voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 317-322. La description de la nature constitue non seulement un *topos* du lieu, mais aussi du temps, comme on le verra dans la strophe II.

[78] Cf. Dimitri Scheludko, „Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadors", dans *Zs. f. frz. Spr. u. Lit.*, vol. LX, 5 - 6 (1937): 257-334.

avec le monde qu'il décrit […]. »[79] Rien n'est plus vrai, étant donné qu'un tel motif traditionnel a pour but la communication entre le public et le poète. Gouiran explique ensuite que cette introduction convient au *descort* de Raimbaut, une composition qui se distingue par une accumulation des motifs traditionnels de la lyrique en déployant des langues différentes.[80] Cependant, comme le note Dragonetti, le *Natureingang* chez les troubadours, et ensuite chez les trouvères, peut aussi servir d'introduction à une chanson d'amour.[81] Ainsi le cadre formel du genre s'est maintenu avec les effets stylistiques de l'*incipit*. De plus, la 1ère strophe introduit les personnages principaux : la femme (*una dona*) et la *persona lyrique* (*m'*- moi).

Pour ce qui est du vers 8, on note une formulation similaire chez Marcabru dans *Pax in nomine Domini* (Marcabru, PC 293, 035, 002) : « Fetz Marcabrus los motz e.l.so. » C'est le chanteur qui met en relief que le même troubadour a fait le texte et la musique.[82] Comme Marcabru, Raimbaut fait usage du champ lexical de la poésie et de la musique dans les vers 7-8 : *dezacordar los motz e.ls sos e.ls lenguatges*.

Étant donné que Raimbaut annonce *un descort* […] *d'amor* (v. 3-4), il se sert aussi du champ lexical de l'amour malheureux (v. 4-6) : *aratges,* [*una dona.m*] *sol amar, camjatz l'es sos coratges*. Surtout le mot *descort* (v. 3) et l'expression *dezacordar los motz e.ls sos e.ls lenguatges* (v. 7-8) font allusion au fait qu'il pourrait s'agir d'un débat entre amants. Ce sens implicite s'ajoute au sens dénotatif « d'un désaccord entre les paroles, les notes et les langues. »

[79] "The use of one of the most traditional *topoi* of the Occitan lyrique, the nature opening […] allows the troubadour to set forth his state of mind as in harmony with, or in opposition to, the world he describes or to show how love acts as a filter by coming between the poet and the reality it governs." (Gérard Gouiran, "The classical period." Gaunt and Kay, *The Troubadours*, p. 84).
[80] Gérard Gouiran, *op. cit*., p. 84-87.
[81] Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise,* p. 168-169.
[82] http://www.trobar.org/troubadours/marcabru/ mcbr35.php. Cf. aussi Linda Paterson, "Development of the courtly canso." Gaunt and Kay, *op. cit*., p. 32-33, et Catherine Léglu, "Moral and satirical poetry." Gaunt and Kay, *op. cit*., p. 52-54.

Les champs lexicaux dominants de cette strophe renseignent sur le thème principal du poème : le contraste entre la nature extérieure et l'état d'âme de *l'amant lyrique*, entre le début et la fin de l'amour. Un des critères essentiels de l'amour courtois est qu'il doit être réciproque. D'où la perception de l'amour malheureux qui oppose le tiraillement de l'individu à l'ordre et l'équlibre de la nature —qui reste indifférente aux problèmes humains.[83]

Figures littéraires :

a. Assonances en *a* (22 occurrences dont 11 dans les mots-rimes), *e* (22 occurrences dont 9 dans les mots-rimes) et *o* (12 occurrences). Les allitérations en *v* (5 occurrences dont 4 dans les vers 1-3) et la présence des trois suites de phonèmes /ve/ produisent l'effet d'une fonction paronomastique —la séquence des phonèmes aigus /ve/ juxtaposés aux phonèmes graves /vue/ et /va/ suggèrent la notion de contraste qui s'annonce au début du vers 3 et qui aboutit au vers 6 sous forme de la conjonction *mas* (qui est très forte dû à la position initiale de celle-ci).

Les consonnes nasales *m* (7 occurrences dont 5 dans les vers 4-6) et *n* (5 occurrences) semblent renforcer l'impression de la douleur, d'un gémissement de *l'amant lyrique*.

b. Antithèse entre la joie d'amour (suggérée par l'exorde printanier) et le désespoir de la *persona lyrique* (*vuelh un descort comensar d'amor, per qu'ieu vauc aratges*). Dans ce contexte, nous renvoyons à la diphtongaison des voyelles (un trait qui touche toutes les langues romanes), tandis que la triphtongaison est caractéristique de l'ancien français et surtout de l'occitan. Par exemple, le mot *ieu* (« je », v. 4+7), prononcé [jɛw],[84] est une vraie triphtongue, mais la terminaison *–aio*, prononcée [a / jo] (dans la strophe en italien) est un diphtongue.

[83] Cette connaissance trouvera son apogée dans la littérature française du XIX[e] siècle, chez Alphonse de Lamartine par exemple.

[84] Cf. Robert Taylor, qui explique que la triphtongue *ieu* était probablement prononcée [jɛw] (Robert Taylor, Singing early music, p. 111).

c. Polysyndète : la répétition de la conjonction de coordination *et* dans « los motz e.ls sos e.ls lenguatges » (v. 8).

d. Enjambement : la phrase du vers 3 ne s'arrête pas à la rime, mais déborde sur le vers suivant. Effet : destruction de la pause en fin de vers et création d'un effet de continuité jusqu'au mot-clé.

e. Rejet : le mot *amor* (v. 4). En opposant des mots-clés comme *amor* et *amar*, le poète fait un jeu de mots ici, un calembour : on note qu'il n'y a pas de différence, ni phonétique ni scribale, entre *amar* (*aimer*) et *amar* dans le sens d'*amer* et *sévère*.[85] Bien que le sens du mot *amar* dans le texte soit « *une dame qui m'aimait*, » une connotation négative pourrait s'imposer.

f. Chiasme : les vers *vuelh un descort comensar* / *d'amor*, *per qu'ieu vauc aratges* communiquent l'effet et la cause, tandis que les vers suivants expriment plus ou moins la cause et l'effet de l'humeur sentimental de la dame : *q'una dona.m sol amar* / *mas camjatz l'es sos coratges*. On appelle aussi cette figure littéraire un chiasme syntaxique.

L'emploi du chiasme, en combinaison avec les autres figures littéraires, renforce la notion de desaccord : les éléments phonétiques semblent évoquer une rupture, un déchirement intérieur de *l'amant lyrique*.

Nous sommes d'avis que le lien entre son, syntaxe et sens se manifeste dans l'ordre de succession : l'opposition entre voyelles ouvertes et fermées accentue l'assemblage contrastant entre les textures phonétiques et sémantiques. Comme l'explique Jakobson,

> en poésie, tout similarité apparente dans le son est évaluée en termes des similarité et/ou de dissimilarité dans le sens.[…] Dans le langage référentiel, le lien entre le signifiant et le signifié est, dans l'écrasante majorité des cas, un lien de contiguïté codifiée [c'est ce que l'on appelle] *l'arbitraire du signe linguistique*.[86]

[85] Linda Paterson fait remarquer que Marcabru fait également des calembours par rapport à la *fîn'amor*, à distinguer de la *fals'amor*, (Linda Paterson, "Development of the courtly canso." Gaunt and Kay, *op. cit.*, p. 32). Et Catherine Léglu explique que les chansons satiriques de Marcabru représentent souvent une critique de la vie courtoise, et surtout de l'adultère (Catherine Léglu, "Moral and satirical poetry." Gaunt and Kay, *op. cit.*, p. 48-55).
[86] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 240-241.

Dans ce contexte, nous avons découvert la curiosité suivante au cours de nos analyses : les trois dernières lettres des mots-rimes des vers masculins se lisent également à rebours, comme le montre notre tableau 3. En même temps, lorsqu'on détache le suffixe *-atges* des mots-rimes dans les vers féminins, on obtient un nouveau radical dont le registre est également conforme au motif traditionnel de la *canso*. Ce fait s'explique facilement : la désinence *–atges* (= *atge, age, agi*) « exprime [surtout] en botanique la ressemblance avec la chose, désignée par le nom qui la procède. »[87] Par exemple, *boscatges* (fr. *bocage*) est un petit bosc (fr. *bois*).

Tableau 3 - Proposition d'une variante sémantique des mots-rimes

v.	Sonorité	Mots-rimes	Désinence à revers	Polysémie
1	- ar	verdeyar	ray / rai	rayon
2	- atges	boscatges	bosc	bois, forêt
3	- ar	comensar	ras	raso = razon
4	- atges	aratges	ar	ar/ara = maintenant
5	- ar	amar	ram	rameau, branche
6	- atges	coratges	cor	coeur, désir
7	- ar	dezacordar	rad	radius = rayon radir = rayonner
8	- atges	lenguatges	lengu(a)	langue

Il semble que Raimbaut ait voulu insérer un deuxième discours sous forme d'un code dans la strophe en occitan (qui est, par ailleurs, sa langue maternelle). On voit donc apparaître le modèle typique du sous-texte dans la poésie courtoise des troubadours. Par exemple, la désinence inversée *ram* (v. 5) en combinaison avec le radical *cor* (v. 6) se lit *amor* lorsqu'on laisse tomber la première lettre de chaque mot. De plus, le mot *amor* se lit dans les segments *am* (du verbe *amar*, v. 5) et *or* (du nom *coratges*, v. 6). Le lien entre les vers 4 – 6 est pertinent ici. Quant aux mots-rimes, le poète emploie quatre fois le mot *amor* : le substantif *amor* (v. 4) est

[87] Voir Simon Jude Honnorat, *Dictionnaire provençal-français ; ou Dictionnaire de la langue d'oc, ancienne et moderne.*

repris dans le verbe *amar* (v. 5) et encore deux fois dans le sous-texte. À noter que le mot-clé *amor* permet d'exploiter dans le texte une polysémie frappante parce qu'au sens large, il apparaît aussi dans le mot *cor* (*cœur*). D'abord, le segment *or* du nom *cor* s'entend dans desc*or*t, c*or*atges et dezac*or*dar. Dérivé du latin *aurum* « or », la sonorité *-or* évoque l'image de la lumière, des cheveux, ou bien, de la splendeur de la dame.[88] De plus, la 1ère occurrence d'*or* dans *descort* fait écho au nom am*or*. En revanche, le segment *am* du nom *amor* se trouve dans don*a.m*, *am*ar et c*am*jatz. En occitan, *am* indique la 1ère pers. du singulier du présent de l'indicatif du verbe *amar* (v. 5) alors que, lu à rebours, *am* se reconnaît dans *mas* (v. 6) où le changement d'avis de la dame s'annonce.

A notre avis, un message possible de la première strophe pourrait être la communication de la structure de la *canso*, c'est-à-dire le lien entre les strophes, les thèmes et, par extention, entre les langues. Par exemple, l'*exordium* (v. 1-2) sert comme introduction, l'intention du poète se voit au vers 3 (qui représente la strophe en occitan) dans lequel le discours-*je* constitue le sujet global, suivi par un discours courtois dans les vers 4-6. On est ici au sein de la *canso* multilingue qui est marquée par les mots-clés *amor-amar-amor*. Le discours courtois tourne donc autour de l'axe des strophes centrales en italien, en français et en gascon —on verra plus tard que les trois langues sont étroitement liées l'une à l'autre. La strophe en gallégo-portugais reprend le discours-*je* (autour duquel tout semble *rayonner*, v. 7) et la *tornada* montre la combinaison linguistique et thématique de toutes les langues, indiquée par le mot-clé *lenguatges/ lengua* au vers 8 de la strophe I.

[88] Quant à l'homonyme *or*, voir *hora* (lat.) > *or(a)* en occitan qui signifiait *heure, moment,* et *maintenant*. L'aspect temporel semble confirmer la motivation du poète : *vuelh un descort comensar* (v. 3).

Tableau 4 - Synthèse des mots-rimes pour la strophe en italien

v.	Schéma de rime	Sonorité	Mots-rimes	Composition des rimes	Variantes des mss. selon Linskill
9	c7’	- aio	aio	Verbe conjugué au passé simple	
10	d7	- ò	l’averò	Verbe conj. au futur	
11	c7’	- aio	maio	Substantif	
12	d7	- ò	l’ò	Verbe conj. au présent	
13	c7’	- aio	lengaio	Substantif	*ESga*^{I}: lengatio
14	d7	- ò	sò	Verbe conj. au présent	*Sg*: no ho
15	c7’	- aio	glaio	Substantif	
16	d7	- ò	partirò	Verbe conj. au futur	

Observations :

1. On note que la deuxième strophe commence par un octosyllabe (v. 9), contrairement à la strophe I qui commence par un heptasyllabe.

2. La composition des rimes est caractérisée par une variation entre substantifs et verbes conjugués. Le verbe *avoir* est conjugué à la 1ère personne du singulier du passé simple, du futur et de l’indicatif présent (v. 9, 10 et 12). On appelle les rimes entre formes conjuguées du même verbe des rimes grammaticales.[89] Les verbes *savoir* (à l’indicatif présent, v. 14) et *partir* (au futur, v. 16) sont également conjugués à la 1ère personne, c’est donc la *persona lyrique* qui parle.

3. Les mots-rimes finissent tous en voyelle, il n’y a pas de mots qui finissent en consonne (ce qui est toujours le cas en italien moderne). Quant à la terminaison *–aio*, Crescini explique que l’on a occitanisé l’italien, car la forme en italien ancien est *aggio*.[90] Sans nous attarder aux détails,

[89] Ajoutons ici que les termes *rimes dérivatives* et *rimes dérivées* sont plus fréquents. Dragonetti, lui, explique que « les trouvères utilisent systématiquement les rimes dérivatives ou grammaticales appelées par les auteurs des *Leys*, “rimes dictionnelles” parce qu’elles sont grammaticalement ou lexicalement apparentées […]. » (Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise,* p. 419-420).

[90] Cf. Crescini qui parle ici d’une tendance à donner à une langue exotique un flair provençal (Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 91-94). Les mots *ni* (v. 10, 11) et *son* (v. 9) existent en italien et en occitan, mais les variantes d’*abrilo* (version *CE, abril* dans les mss. *MRSga*^{I}) indiquent l’influence provençale.

notons ici le célèbre sonnet *Io m'aggio posto in core a Dio servire* de Giacomo da Lentini.[91] Lentini et notre poète se servent du mot *aggio/aio* dans le premier vers —mais, ce qui frappe, c'est l'emploi du mot à des positions antithétiques. Lentini utilise le pronom personnel *io* en forme accentuée au début du vers tout proche du verbe *aggio*, tandis que Raimbaut le sépare du verbe *aio* auquel il attribue une position finale : « *Io son quel que ben non aio* » (v. 9).[92] C'est nous qui soulignons.

Pour revenir à la présence de la voyelle finale (*aio, maio, lengaio*), Linskill rejette la démarche de Crescini et parle, au contraire, d'une caractéristique du dialecte génois, étrangère au dialecte de Montferrat.[93] Par conséquent, nous avons examiné les réponses de la dame génoise dans la *tenso Domna, tant vos ai preiada* afin de vérifier s'il y a des mots d'origine génoise communs aux deux textes. Chose étonnante : on y trouve le mot *chu* (trait caractéristique: la palatalisation de *pl* > ç)[94], mais on a beau chercher des mots en désinence *–aio.* Une étude détaillée d'autres textes génois serait intéressante à faire, mais dépasserait les limites de notre analyse.

4. Quant à la variation *lengatio* (mss. *ESga*^{I}), nous écartons la possibilité d'une influence péninsulaire (comme on le trouve souvent dans le ms. *Sg*) pour des raisons culturelles et linguistiques. Selon Moll, une influence catalane ou castillane est peu probable puisque dans les

[91] Poète et troubadour de la première moitié du XIII^{e} siècle, Lentini fut le fondateur de l'École sicilienne sous le patronage de Frédéric II d'Hohenstaufen et l'inventeur du sonnet. Pour une étude de Lentini, cf. Paolo E. Balboni e Mario Cardona, *Storia e testi di lettertura italiana per stranieri*, p. 18.

[92] Giacomo da Lentini a été fort inspiré par les troubadours et surtout par Raimbaut de Vaqueiras. Pour une traduction du sonnet en français, voir aussi *http:// Wikipedia.org/wiki/École sicilienne.*
De plus, le troubadour sicilien marque le commencement de l'École sicilienne, une école poétique du XIII^{e} siècle qui s'intéresse au thème du *fin'amor* des troubadours. S'orientant au modèle des troubadours, elle influence aussi le *Dolce Stil Novo*, largement exploré par Dante.

[93] Cf. Joseph Linskill, *op. cit.*, p. 196-97.

[94] Selon Linskill, le mot *çhu* (*plus*, v. 15) qui ne se trouve que dans le ms. *M* représente une expression génoise (Cf. Joseph Linskill, *op. cit.*, p. 196-97).

deux langues le *t* intervocalique évoluera pour donner *t* > *d* > [et puis] disparaît.[95] En revanche, nous l'interprétons comme un trait occitan étant donné que l'occitan était aussi la langue poétique en Catalogne à l'époque. Le latin *lingua* se reconnaît dans *lenguatge* (en occitan ; v. 8, strophe I), dans *llenguatge* (en catalan), et dans l'italien *lengaio*.

5. L'expression *no ho* pourrait ou résulter d'une faute scribale, ou refléter le latin *ho* (de *habere*, « avoir »), comme on le note au vers 12 : *non l'ò* (de l'italien *avere*). Il est intéressant que ces deux variantes ne touchent pas à la rime en *-o*.

Bref, nous sommes d'avis que l'italien de la 2ème strophe pourrait également constituer une hybridation entre plusieurs dialectes italiens et l'occitan, bien que d'Heur soutienne qu'il s'agit du lombard ici.

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

9	Io son quel que ben non aio,	*Je suis celui qui n'eus jamais de bien;*
10	ni jamai non l'averò,	*ni je ne l'aurai jamais,*
11	ni per april ni per maio,	*en avril ni en mai,*
12	si per ma donna non l'ò;	*si je ne l'ai pas par ma dame ;*
13	certo que en so lengaio	*il est certain qu'en sa langue*
14	sa gran beutà dir non sò,	*je ne sais dire sa grande beauté,*
15	çhu fresca qe flor de glaio,	*plus fraîche que fleur de glaïeul,*
16	per qe no m'en partirò.	*de sorte que je ne m'en éloignerai pas.*

Thèmes et champs lexicaux :

Champ lexical du mal d'amour : *ben non aio, ni jamai non l'averò, ni …ni, non l'ò, sa gran beutà dir non sò*. On note que le champ lexical pour exprimer le désespoir et le mal

[95] Par exemple, *patella* > *padella* > *paella*. Moll y Casanovas, *Gramática histórica catalana*, p. 111. Nous remercions Professeur Raúl Álvarez-Moreno de nous avoir donné cette référence.

d'amour reste presque inchangé du début à la fin de la strophe, qui apparaît comme une grande plainte, si souvent répétée et tout à fait dans la ligne des troubadours. Les mots-clés sont donc répétitifs et limités.

Champ lexical de la beauté de la dame : *sa gran beutà, çhu fresca qe flor de glaio*, ce qui compare la dame à un glaïeul. À noter que le poète revient ici au *topos* du *Natureingang* de la strophe I : après les mois d'avril et de mai vient la floraison des glaïeuls, ce qui indique également un aspect temporel, c'est-à-dire le déroulement du temps. Cependant, la négation *ni per april ni per maio* (v. 11) s'oppose à la notion de *joie* du *Natureingang* et montre l'impossibilité de la joie d'amour. Nous avons trouvé des mots-clés similaires chez les troubadours suivants :

a. « sa gran beutà dir non sò / çhu fresca qe flor de glaio » (14-15)

   pour décrire la beauté de la dame qui est plus fraîche qu'une fleur

   dans *Can lo glatz e.l frechs e la neus* (Giraut de Bornelh, PC 242, 060, 016)

   « [sos cors] C'anc de rozeus no nasquet fors / Plus frescha » (16-17) : comparaison entre la beauté de la dame et une fleur.

b. *Can l'erba fresch' e.lh folha* par Bernard de Ventadour (PC 070, 039, 038), qui fait également allusion à la beauté de la dame : « e sos bels olhs e sa frescha color »

c. Arnaut de Maruelh (PC 030, 016, 001) dans *La grans beutatz e.l fis ensenhamens :*

   « La grans beutatz e.l fis ensenhamens / […] e.l cortes ditz e la fresca colors ».[96]

[96] Quant à l'adjectif *fresca*, Cropp explique que « Raimbaut d'Orange et Guiraut de Bornelh emploient des adjectifs qui ne sont pas attestés chez d'autres troubadours de l'époque, p. ex. [fresc] que Bernart de Ventadour emploie pour qualifier la dame […] » (Glynnis Cropp, *Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique,* p. 145, n. 114). Il est étonnant qu'elle ne mentionne ni Raimbaut de Vaqueiras, ni Arnaut de Maruelh (c. 1195), des contemporains de Guiraut de Bornelh (1162-99) qui, évidemment, se servent tous du même adjectif. Nous doutons donc l'exactitude de cette constatation. En même temps, on note la tendance des troubadours à s'imiter.

Champ lexical du vasselage d'amour : *no m'en partirò* (v. 16) suggère la fidélité de l'amant et son refus d'accepter une séparation d'avec la dame.

Les trois champs lexicaux renseignent sur le thème principal de la 2ème strophe : une déclaration d'amour et de fidélité à la dame de la part de *l'amant lyrique*. Cependant, l'amour non partagé entraîne le désespoir de celui-ci. De plus, le désir de possession est nettement exprimé par la répétition du verbe *avoir* à tous les temps de l'indicatif et renforcé par sa position finale dans les vers 9, 10 et 12.[97]

Figures littéraires :

a. Assonances en *a* (14 occurrences dont 6 dans les mots-rimes), *e* (17 occurrences) et en *o* (19 occurrences dont 8 dans les mots-rimes). La nasale *m* n'apparaît que 4 fois, la nasale *n*, en revanche, 16 fois ainsi que l'on peut presque parler d'une accumulation des allitérations sur le *n* qui apparaît souvent sous forme de négation (*ni* et *non*).

b. L'anaphore *ni* au début des vers 10 et 11 amplifie le sentiment tragique de l'amour déchiré.

c. Comparaison entre la beauté de la dame et les glaïeuls (v. 15). Pourquoi la comparaison avec un glaïeul et non, par exemple, avec une rose, fleur traditionnellement associée à la dame ? Voici deux explications valables par rapport au symbolisme des glaïeuls : selon Mistral, le mot occitan *glai* (*glage*) dérivé du latin *gladius* (*sword*, « épée »), désigne aussi la plante *glaïeul* (*iris*) dont les feuilles ont la forme d'un glaive —la notion de mort apparaît donc à cause de la forme des

[97] Quant au désir de la possession de la dame exprimé par le verbe *avoir*, voir aussi Guilhem Ademar qui déclare « *que tot morrai, o l'aurai* » (« ou je mourrai rapidement ou je la posséderai) et Guiraut de Borneil qui se sert des mots similaires : « *Mor de dezir, don volh mais que m'aucia / Amors sai lonh que lai si non l'avia* » (« Je meurs de désir et je préfère qu'Amour me tue / rapidement si je ne la possède pas. » (dans Marie-Noëlle Toury, *Mort et « Fin'Amor » dans la poésie d'oc et d'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 23).

feuilles et non de la fleur.[98] Il semble que ce symbolisme constitue un message essentiel, encore plus pertinent, étant donné que le poète utilisera l'expression *je muer* dans la strophe suivante (« je meurs », v. 22). Mais, le *glaïeul* symbolise aussi la tristesse à cause de l'absence de la bien aimée, ou de la séparation comme indiquée, par exemple, au vers 16 (*per qe no m'en partirò*).[99]

d. Antiphrase : l'expression « *en so lengaio sa gran beutà dir non sò* » (v. 13-14) ne manque pas d'ironie car il est probable que Raimbaut, grâce à son séjour en Italie, maîtrisait l'italien. À notre avis, sur les plans thématique et linguistique, la phrase vise à montrer le contraire, à savoir la compétence du poète. Sur les plans littéraire et socioculturel, on note également une certaine ambiguïté : d'un côté, on pourrait l'interpréter comme une hyperbole pour mettre en valeur la beauté de la dame par opposition à sa méchanceté (suggérée dans la strophe suivante). D'un autre côté c'est la beauté de la dame qui rend l'amant muet ainsi qu'il est incapable de lui en parler —rappelons les reflets de la lumière et les qualités conjointes de la dame suggérés par le son *or*. Ajoutons à cela que, selon les conventions sociales, l'amant est censé garder le silence afin de ne pas compromettre l'admirée. Contrairement au lecteur moderne, le lecteur médiéval doit renoncer à trouver dans la chanson courtoise des révélations amoureuses.

Voici une raison pour le poète d'écrire une *canso* multilingue : la *persona lyrique* peut se servir de l'une ou de l'autre langue pour rendre hommage à la dame, ou bien, le répéter en plusieurs langues afin de réaffirmer sa beauté, par exemple. De plus, jusqu'au début du XII^{e} siècle, même en Italie, l'occitan est considéré la langue de la *fin'amor*. Mais comment justifier la présence des autres langues ? Pour ce qui est du motif de la mort d'amour, il est exploré dans

[98] Quant à l'orthographe, Mistral donne aussi les mots *glaujo* > *glajo* > *glaio* > *glaïeul* (Frédéric Mistral, *Lou tresor dou felibrige ou dictionnaire provençal-français*).
Étant donné que la comparaison se fait en italien, nous avons ensuite vérifié l'italien : de Mauro donne le mot *gladiolo* (< GLADIOLU, latin) pour « glaïeul » (Tullio de Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*). L'italien *gladiolo* nous semble une forme re-latinisée, peut-être à partir de l'emprunt occitan ou de l'ancienne forme italienne.
[99] Nous devons cette référence à Professeur Raúl Álvarez-Moreno.

tous les genres littéraires par les troubadours (XII^e - XIII^e siècles) et, ensuite, par les trouvères — le français comme langue littéraire commence aussi à stabiliser aux XII^e et XIII^e siècles. Tavani parle d'une spécialisation de langue dans un genre littéraire donné : en Italie du nord du XIII^e siècle, les écrivains se servaient de l'occitan pour la poésie lyrique, du « franco-italien » (le français rédigé en Italie) pour la poésie épique, la chronique et la prose narrative, du latin pour la prose didactique, moralisante et politique, et des dialectes locaux pour la poésie didactique et les rimes de jongleurs.[100] Au milieu du XIII^e siècle, comme le suggère Crescini, l'italien devient la « lingua di madonna » qui a pour but la louange de la dame angélique.[101]

À cela s'ajoute que le gallégo-portugais a sa tradition lyrique dès le XII^e siècle, bien que la plupart des poètes qui écrivaient en gallégo-portugais aient adopté les formes et les motifs de la poésie occitane. La présence des troubadours à la cour d'Alphonse X de Castille (1252-1284) n'est pas étonnante étant donné que le roi encourageait ce type d'invitation de poètes-compositeurs étrangers. De plus, il favorisait le gallégo-portugais comme langue poétique pour la lyrique, comme en témoignent, par exemple, les *Cantigas de Santa María*.[102]

[100] « […] nel senso di una specializzazione di ciascuna lingua in un dato genere letterario (per esempio, nell'Italia settentrionale del Duecento, il provenzale è lingua della poesia lirica, il franco-italiano della poesia epico-narrativa e cronachistica e della prosa narrativa, il latino della prosa didattica moraleggiante e politica, i vogari locali della poesia didattica e delle rime giullaresche [...] » (Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 55).

[101] Cf. Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 93. Dans ce contexte, il convient également de souligner l'importance des sonnets italiens de Giacomo da Lentini, Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli et Dante pour la promotion de l'italien.

[102] Pour ce qui est de l'adaptation de la tradition des troubadours occitans en Espagne et en Italie, voir Miriam Cabré, "Italian and Catalan troubadours." Gaunt and Kay, *op. cit*., p. 127-140.

Tableau 5 - Synthèse des mots-rimes pour la strophe en français

v.	Schéma de rime	Sonorité	Mots-rimes	Composition des rimes	Variantes des mss. selon Linskill
17	e7’ - fém.	- iere	chiere	Adjectif	*M* : cheire, *CERSga*^{I} : chera
18	f7 – masc.	- oi	m’otroi	Verbe conj. au présent	*CERSga*^{I}*f :* autroy *a*^{I} : autrei
19	e7’ – fém.	- iere	entiere	Adjectif	Lacune dans *a*^{I}, replacé par vers 21 *E* : enteira, *R* : entieira *CM* : entera
20	f7 – masc.	- oi	moi	Pronom pers.	Lacune dans *a*^{I}, replacé par vers 22
21	e7’ – fém.	- iere	guerriere	Substantif	*f* : guerrieere, *M* : gerrere *CER* : guerreya
22	f7 - masc.	- oi	foi	Substantif	*C* : [bon] esfors *Ea*^{I} : fei
23	e7’ – fém.	- iere	maniere	Substantif	*ESga*^{I}: maneira, *R* : manieira, *C* : manera
24	f7 – masc.	- oi	loi	Substantif	*C* : los

Observations:

1. On note que la séquence des rimes féminines et masculines reste la même dans les strophes II et III.

2. Les mots-rimes finissent tous en voyelle dans la version de Linskill dont le texte est un mélange des familles principales *CEf* et *MR*, et des mss. *Sga*^{I}.[103] En examinant les variantes des mss., on note qu’il y a des lacunes dans le ms. *a*^{I} : les vers 19 et 20 ont été remplacés par les vers 21 et 22. Par conséquent, la strophe se réduit à 6 vers, ce qui entraîne un changement de sens.

On trouve plus de changements d’orthographe en ce qui concerne les mots-rimes à partir de la 3ème strophe. Cela se comprend étant donné que les scribes médiévaux basaient probablement leur transcription sur une combinaison de recopie et de transmission orale et qu’ils ne maîtrisaient peut-être pas toutes les langues desquelles Raimbaut se sert. Les variantes dans

[103] Cf. *supra*, chapitre Raimbaut de Vaqueiras : Biographie et manuscrits.

les mss. *CEMRSga*^{I} mettent en lumière que les scribes des maints mss. ne connaissent pas bien le français. Il est également intéressant que dans beaucoup de mss. le *–e* final des vers en français est remplacé par un *–a*, trait occitan, espagnol ou italien.

3. Diphtongaison des voyelles longues latines (notées ¯) : Quant à la diphtongue *–oi*, il s'agit de la diphtongaison dite « française » qui ne touche que le nord de la France sous l'influence germanique.[104] Par exemple, *moi* (v. 20), dérivé du latin *mē* (*ē* signifie une voyelle longue), évoluera pour donner *ē* > *oi*, prononcé [oj] puis [we] (puis [wa] au XVII^{e} siècle), c'est-à-dire le digraphe *–oi*. Il en est de même pour *fidēs* qui évoluera pour donner *foi* (v. 22), et pour *lēx* qui évoluera pour donner *loi* (v. 24). À cela s'ajoute qu'au cours de l'évolution phonétique, l'*e* passe d'une voyelle fermée à une voyelle ouverte, à savoir il passe de [we] à [wɛ]. Par conséquent, à l'époque de Raimbaut, la prononciation de la terminaison *–oi* des vers masculins a dû être /oj/, /we/ ou /wɛ/, c'est-à-dire qu'il est impossible de savoir si c'était ouverte ou fermée.[105] Zink parle des « trois grandes phases de l'évolution : différenciation, rapprochement [et] réduction » qui ont lieu du VI^{e} au XIII^{e} siècle.[106]

4. La composition des rimes est caractérisée par l'emploi des adjectifs (v. 17 + 19) et des substantifs (v. 21-24). Nous préférons ici la terminologie *substantif* pour les mots-rimes des vers 22 et 23, bien que l'on puisse les classifier comme des locutions adverbiales.

---

[104] Voir, par exemple, M. Perret, *Introduction à l'histoire de la langue française*, au sujet des changements phonétiques entre le latin et le français (p. 187-89).

[105] Cf. Robert Taylor qui explique que la diphtongue *-oi* était probablement prononcé [oj] jusqu'au milieu du XIII^{e} siècle, et ensuite [wɛ] (Robert Taylor, *op. cit.*, p. 76-78). Pour ce qui est de la prononciation, nous admettons que l'on peut l'analyser jusqu'à un certain point, mais que l'on ne sait pas exactement comment l'évolution phonétique a dû se passer, malgré le tableau de sons établi par Taylor. Quant à la séquence des voyelles, on verra que c'est là un lien fondamental entre les différentes langues.

[106] Gaston Zink, *Phonétique historique du français*, p. 57-58.

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

17	Belle douce dame chiere,	*Belle douce dame chère,*
18	a vos mi doin e m'otroi;	*je me donne et m'octroie à vous;*
19	je n'avrai mes joi' entiere	*je n'aurai jamais une joie entière,*
20	si je n'ai vos e vos moi.	*si je ne vous ai pas et [que]vous [ne m'ayez pas] moi .*
21	Mot estes male guerriere	*Vous êtes une adversaire terrible,*
22	si je muer per bone foi;	*par conséquent je meurs par bonne foi (fidélité),*
23	mes ja per nulle maniere	*mais jamais, d'aucune façon,*
24	no.m partrai de vostre loi.	*je ne m'éloignerai de votre autorité.*

Thèmes et champs lexicaux :

Répétition du champ lexical de la beauté et de la bonté de la dame (*belle douce* dame *chiere* (v. 17). Dans la littérature courtoise, l'adjectif *belle* met en valeur la beauté physique et la beauté morale.[107] L'*incipit* de la « Bela domna » dont voici quelques exemples montre donc que Raimbaut suit la ligne traditionnelle des troubadours :

a. « Bela domna, .l vostre cors gens / e.lh vostre belh ohl m'an conquis » (« Belle dame, votre noble corps / [et] vos beaux yeux […] m'ont conquis, »)

   dans *Ab joi mou lo vers e.l comens* (Bernart de Ventadour, P.C. 070, 001, 049).

b. « Bela domna doussa, plasens / franc' e de gentil natura » (« Belle dame, douce et charmante / qui êtes noble et gentille de nature ») – Raimon de Miraval (P.C. 406, 036, 033).[108]

Ces louanges de la femme parfaite s'opposent vigoureusement au champ lexical de la guerre (*a vos mi doin e m'otroi*, v. 18 et *estes male guerriere*, v. 21) et entraîneront la mort de l'amant si la dame ne change pas d'avis (*je muer*, v. 22).[109] Le verbe *otroier* (à la 1ère personne

[107] Quant à la valeur du terme *bel*, cf. Glynnis Cropp, *op. cit*., p. 150.
[108] Cf. L. T. Topsfield, *Les Poésies du Troubadour Raimon de Miraval*, p. 89-92. Nous nous servons de la traduction de Topsfield.
[109]Cf. Marie-Noëlle Toury qui constate que les troubadours se servent plus souvent du verbe *mourir* que les trouvères. (Marie-Noëlle Toury, *op. cit*., p. 12-20). Toury continue qu'il s'agit d'un *topos* de l'amour courtois que

de l'indicatif présent, v. 18) suggère la puissance de la dame, à laquelle il faut obéir sans conditions et éternellement. À notre avis, il est pertinent que Raimbaut donne à l'expression « *je muer* » (v. 22) une place centrale dans la strophe centrale de la *canso* en la joignant à la *male guerriere* (v. 21), c'est-à-dire au centre de la 3ème strophe.

De plus, le champ lexical du langage féodal suggère que l'amant appartient entièrement à sa dame comme un objet et témoignent de la soumission de celui-ci, voire de son destin comme serf. L'amour de la dame est considéré comme une récompense amoureuse que l'amant espère. De là, la perte de toute joie au cas où la dame ne changerait pas d'avis. Afin de réaffirmer sa fidélité, la *persona lyrique* répète en français les mots de la strophe précédente « *no m'en partirò* » (v. 16).

Une continuation de l'aspect temporel (des strophes I et II) pourrait se révéler dans la strophe III sous forme d'allusions guerrières. Selon Linskill, le marquis Boniface de Montferrat a été pris pour chef de la IVeme croisade en automne 1201.[110] Rappelons que la *canso* a été composée probablement entre 1190 et 1203.

Figures littéraires :

a. L'usage de l'antithèse *douce* (v. 17) et *male* (v. 21) souligne cette opposition entre la bonté et la cruauté féminines. Le contraste frappant est renforcé par la position initiale de *belle douce dame* (v. 17) et la position finale de *male guerriere* (v. 21) : l'adjectif *male* (« méchante, mauvaise ») met en lumière la méchanceté de la dame, tandis que le substantif *guerriere* attribue à la dame des qualités belliqueuses.

'amant meurt pour l'amour de la dame ; voir aussi Bernart de Ventadour (*eu mor per s'amor*, « je meurs pour son amour ») et Raimbaut d'Orange (…*mi datz / la mort*…, « vous me donnez la mort »).

[110] Cf. Joseph Linskill, *op. cit.*, p. 30.

À noter la deuxième antithèse *male* (v. 21) – *bone* (v. 22) qui accentue aussi le changement de perspective de *je* vers la perception de l'Autre (*vos*, v. 18 et 20). Le discours-*je* du poète (*mi…m'*, v. 18 ; *je … mes*, v. 19 ; *je…moi*, v. 20 et *je muer*, v. 22) aura son apogée à la strophe V et visualise le déroulement dramatique à l'intérieur de la *persona lyrique* ainsi que dans la structure littéraire. Le mélange entre les pronoms *mi, moi, je* et *vos* (*io* et *bos* en gascon) et *vostre* (*boste* en gascon, et *vostro* en gallégo-portugais) à partir de la 3ème strophe correspond à un changement d'espace et de temps : de la nature extérieure (strophe I, v. 1-2) vers la nature intérieure du *moi-poétique*. Surtout dans la strophe en gallégo-portugais, la *persona lyrique* parle uniquement de son propre tourment intérieur.

Sur le plan formel, nous observons que le discours-*je* de *l'amant lyrique* figure dans les mots-rimes des vers masculins, tandis que le discours-*vous* se concentre sur les mots-rimes des vers féminins. Cependant, le vers 20 ne semble pas suivre cette régularité.

b. Sur le plan phonétique, les allitérations sur les nasales *n* (8 occurrences dont 4 sous forme de négation) et *m* (11 occurrences) correspondent à cette concentration sur l'intérieur *du moi* dans la 3ème strophe, comme le montrent les mots *mi…m*'otroi, *mes*, *moi*, [je] *muer*, *mes…manière*, *m* (v. 24). Nous avons également compté les assonances sur les voyelles dont voici les occurrences : *a* (10), *e* (25) et *o* (14 occurrences dont 3 dans *vos* et 1 dans *vostre*) —la fréquence de l'*e* et l'*o* n'est guère étonnante car il s'agit de la sonorité des mots-rimes. Il en est de même pour l'*i*, qui apparaît 16 fois (l'*i* est aussi la voyelle la plus tendue).

c. À l'effet d'une douleur intérieure s'ajoute la comparaison entre la dame et la guerrière, ce qui manifeste le rapport entre l'amour et la bataille. De plus, l'orthographe des mots *male* (*mauvaise*, *méchant*e) et *mala* —une variante que l'on trouve dans les mss. *CEMRSga*^{I} et qui signifie « malade » en espagnol— est similaire et la concordance phonétique entre les deux mots /malə/

et /mala/ est frappante. On est tout à fait dans le monde de l'amour courtois qui perçoit l'amour comme une maladie mortelle étant donné que l'homme tombe amoureux de la femme inaccessible et devient la victime.

d. Quant à la mort de la *persona lyrique*, l'anaphore du *si*-hypothétique (au début du vers 20) peut être considéré comme l'introduction à un argument de persuasion qui donne à la dame un choix : c'est-à-dire que c'est elle qui a l'autorité, et qu'elle devient l'agent de la mort. Pourtant, le *si*-hypothétique indique nettement que l'on parle en imagination, un fait qui entraîne la question à savoir s'il y ait vraiment un choix.

Le thème principal de la 3ème strophe est le décalage perpétuel entre la bien-aimée et l'adversaire ainsi qu'entre les mondes intérieur et extérieur de la *persona lyrique*. L'amour et la mort sont décrits comme des entités interchangeables et étroitement liées l'une à l'autre.

Sur le plan linguistique, d'Heur suggère que

> l'emploi de la troisième langue revenait de droit à la langue d'oïl qu'une abondante littérature avait déjà illustrée. Et d'autre part, nous avons vu Raimbaut faire allusion dans plusieurs pièces écrites entre 1197 et 1201 à des œuvres françaises contemporaines, et ses allusions attestent qu'il les connaissait autrement que de réputation.[111]

Nous sommes d'accord avec d'Heur. Pensons par exemple à la *tenso* bilingue occitan /français entre Raimbaut de Vaqueiras et Conon de Béthune où le poète montre qu'il maîtrise les deux langues. Est-ce que Raimbaut (et/ou Conon) vise(nt) à signaler que les deux langues sont compatibles en les combinant dans un seul poème ? Oui, certainement, et nous irions même plus

[111] Cf. Jean-Marie d'Heur, *op. cit.*, p. 183. Nous ne commentons pas le terme « de droit » parce que nous ne voyons pas l'utilité d'une telle discussion (qui mènerait dans une autre direction).

loin en disant que cette *canso* multilingue de Raimbaut constitue une manifestation littéraire du fait que les langues romanes, desquelles il se sert, sont toutes dignes d'être utilisées dans la lyrique médiévale des troubadours. Rappelons qu'au cours du XII^{ème} siècle le français (connu pour son élégance dans l'expression) et les autres langues de la Romania occidentale commencent à se stabiliser comme langues littéraires.[112] Voyons comment le gascon s'intègre dans le cercle des langues sœurs.

Tableau 6 - Synthèse des mots-rimes pour la strophe en gascon

v.	Schéma de rime	Sonorité	Mots-rimes	Composition des rimes	Variantes des mss. selon Linskill
25	g7	- os	bos	Pronom pers.	
26	h7'	- era	bera	Adjectif	*C*: bere → bera
27	g7	- os	pros	Adjectif	
28	h7'	- era	hera	Adjectif	*Sg*: heyra *CEMRa^{I}f* : fera
29	g7	- os	haisos	Substantif	*CEMa^{I}f :* faissos
30	h7'	- era	noera	Adjectif	*C*: nouera / *M*: nauera / *a^{I}*: naueira, *E*: nouela
31	g7	- os	agos	Verbe conj. - hypothèse	*RSg*: agues *a^{I}*: cazos
32	h7'	- era	hiera	Pronom indéfini	*Ef*: sofraisera fiera, *C*: sofranhera fiera, *R*: sofranguera fiera, *Sg*: sobrancera çihera, *a^{I}*: si uera

Observations:

1. On note un changement de structure car le poète reprend la distribution des rimes heptasyllabiques et octosyllabiques de la 1ère strophe.

[112] Quant à l'épanouissement de la littérature en langues romanes voir, par exemple, Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Pierre Guiraud, *L'Ancien Français* et Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*.

2. Dans le texte de Linskill, les mots-rimes finissent soit en consonne (le *–s*) soit en voyelle (le *–a*) en alternance régulière. On retrouve les mêmes terminaisons dans les variantes, sauf le mot *bere* (v. 26) du ms. *C* qui, d'après Linskill, a été corrigé en *bera*.

3. Dans la version de Linskill, les rimes en *–era* s'égalent phonétiquement au mot occitan *era*, l'imparfait du verbe *esser*.[113]

4. Le choix de mots-rimes est caractérisé par l'emploi des adjectifs qualificatifs (v. 26, 27, 28, 30) pour décrire les traits de la dame : *bon'* e *bera*, v. 26 ; *fos, gaillard'e pros*, v. 27, qui s'opposent à *hera*, v. 28. À noter que les adjectifs *bon* et *pros* sont utilisés en gascon et en occitan.[114]

5. De Riquer explique que le verbe *destrengora* (du verbe gascon *destrengorar*) signifie « opprimer » et que *hiera* a le sens de « rien. »[115] Mais l'expression des mss. *EfCRSg* est complètement différente. Par exemple, la variante *sofraisera fiera* dans les mss. *Ef* (« ne me manquerait foire ») donne un sens ironique à la *canso* puisque des allusions économiques s'imposent.[116] D'une part, nous sommes d'avis que l'idée d'un échange commercial, comme on le trouve à une foire, ne manque pas d'ambiguïté car elle entraîne aussi une connotation sexuelle. De plus, en occitan *sofranher* signifiait « manquer, faire défaut » —l'influence occitane est donc indéniable dans les variantes des mss. *C* et *R*, et montre que le troubadour jouait habilement avec les mots des langues différentes. D'autre part, le mot *fiera* rappelle le mot latin *feria* (issu du bas latin ; « foire » en fr. mod.) qui évoluera pour donner *fièira* (en occitan), *feria* (en espagnol) et

---

[113] Cf. Frank R. Hamlin et al., *op. cit*., p. 20. De même, *era* est l'imparfait de l'italien *essere* et de l'espagnol *ser*. Et Guilhem de Peitieus (Guilhem IX, PC 183) s'en sert dans *Pos de chantar m'es pres talenz* (*qu'era m'en irai en eisil* - 4, v. 5), bien que *era* signifie ici « maintenant » (comme *eras* dans *Eras quan vey verdeyar*), cf. Frank R. Hamlin et al., *op. cit*., p. 62. C'est nous qui soulignons.

114 Cf. Glynnis Cropp, *op. cit*.. p. 88-93 et 153-54. Nous avons remarqué que Raimbaut se sert des adjectifs « pros, gaia (gaillarde en gascon) » dans *Kalenda maia* et nous en concluons que les adjectifs sont similaires dans les deux langues.

[115] Cf. Martín de Riquer, *op. cit*., p. 841.

[116] Pour ce qui est du changement de sens, voir Vincenzo Crescini, *op. cit*., p. 95-100. Quant à l'interprétation économique, cf. William Burgwinkle, *Love for Sale*.

feira (en portugais).[117] Alors, le mot évoque non seulement les réjouissances d'une foire, mais aussi la solennité d'une fête religieuse, ou bien le renversement de celle-ci, d'où une subversion de valeurs, comme on le trouve, par exemple, pendant la Fête de l'Âne.[118]

6. Nous laissons de côté les gasconismes *h-* pour *f-* que l'on trouve dans cette strophe, car ils ont été explorés dans les analyses d'Appel, ensuite acceptées par Crescini et par Linskill.[119] En revanche, nous privilégions une exploration critique du gasconisme *v-* à position initiale pour *b-* : *bos* (pour *vos*), *bera* (*vera*), *beras* (*veras*), *boste* (*voste*), une caractéristique qui existe toujours comme trait phonétique en gascon et en catalan moderne. Voir *infra*, Figures littéraires : a. (emploi du pronom personnel *vous*).

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

25	Dauna, io mi rent a bos,	*Dame, je me rends à vous,*
26	coar sotz la mes bon' e bera	*car vous êtes la meilleure et la plus belle*
27	q'anc fos, e gaillard' e pros,	*et joyeuse et noble qui fût jamais,*
28	ab que no.m hossetz tan hera.	*pourvu [seulement] que vous ne fussiez pas si farouche.*
29	Mout abetz beras haisos	*Vous avez les traits fort beaux*
30	e color hresc' e noera.	*et la couleur fraîche et jeune.*
31	Boste son, e si.bs agos	*Je suis à vous, et si je vous avais,*
32	no.m destrengora hiera.	*il ne me manquerait rien.*

Thèmes et champs lexicaux :

Cette strophe, tout à fait à la manière de la *fin'amor*, reprend le champ lexical des qualités propres à la dame : *bon'* e *bera*, *gaillard' e pros*, *beras haisos*, color *hresc' e noera*. Les paroles ne paraissent qu'un simple écho des strophes en français et en italien. On note les allitérations

[117] Cf. *Le Petit Robert*.
[118] Le Languedoc médiéval était célèbre pour ses foires. Pour ce qui est du caractère des fêtes médiévales, voir Poirier, René, *Des foires, des peuples, des expositions*, p. 5-51.
[119] Par exemple, *hossetz* pour *fossetz* et *hera* pour *fera*. Cf. Crescini, *op. cit.*, p. 95-100, et Linskill, *op. cit.*, p. 197.

sur la bilabiale *b* (6 occurrences) et une en *p*, ce qui rappelle les allitérations en *m* des strophes précédentes, si l'on définit le *m* comme bilabiale. Mais la strophe IV révèle également des allitérations en *m* (5 occurrences dont 4 en forme du pronom possessif « me ») et *n* (10 fois). La totalité des voyelles montre une prédominance de *a* et de *o* (19 fois chacune) qui n'est pas limitée aux mots-rimes, suivie par la fréquence significative du *e* (20 fois). La distribution des voyelles n'étonne pas car les phonèmes les plus fréquents sont *e* puis *a*.[120]

Le champ lexical du langage féodal et de la servitude des strophes précédentes se répètent également : *pros* (*noble*, v. 27), *[b]oste son, e si.bs agos no.m destrengora hiera* (31-32). Le poète continue donc ses jeux sémantiques en favorisant l'hyperbole (par rapport à la beauté de la dame).

De plus, nous avons remarqué que le premier vers porte l'empreinte de la lyrique occitane. On voit, par exemple chez Bernard de Ventadour (PC 070), maître de Raimbaut, des formules semblables : « Dauna, io mi rent a bos » est une expression qui rappelle la guerre et le discours courtois. Bernard s'en sert, par exemple, dans *Non es meravelha s'eu chan* (PC 070, 031, 056) : « que.m aucizatz, s'a vos me ren. »[121] Il en est de même dans *Pel doutz chan que.l rossinhols fai* : « Domna, vostre sui e serai, / del vostre servizi garnitz. » (PC 070, 033, 029).[122]

Sur le plan formel, on constatera qu'au vers 25, *Dauna* (la dame) apparaît en apostrophe, sans déterminant comme on l'a vu, par exemple, dans la strophe II (*ma donna*, avec adjectif possessif, ce qui la rapproche du *je lyrique*). Dans la strophe III (*Belle douce dame chiere*, expression sans déterminant et qui souligne le rapport, voire le contraste, entre *je* et *vous*), elle

[120] Quant à la distribution des phonèmes, cf. Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, p. 61-65.
[121] Cf. Moshé Lazar, *op. cit*., p. 62. Brugnolo fait le lien entre le vers 18 de Raimbaut, « a vos mi doin e m'otroi » et le poème de Gaucelm Faidit (PC 167, 005, 005) : « A lei m'autrei e.m rent e.m do » (Furio Brugnolog, *op. cit*., p. 81). Nous ajoutons que les mots de Gaucelm, troubadour influencé par Bernard de Ventadour, se reconnaissent également dans les mots « io mi rent a bos » (v. 25). Pour ce qui est de l'influence de Bernart sur Gaucelm Faidit, voir Gaunt and Kay, *op. cit*., p. 283.
[122] Cf. Moshé Lazar, *op. cit*., p. 98.

apparaît également en apostrophe. Cela est typique de la lyrique française des trouvères, qui élimine le *senhal* au profit du simple vocatif « Dame ».

On reconnaît encore les mots de Bernard dans « ab que no.m hossetz tan hera » (v. 28), un vers qui semble faire l'écho de « que fossetz vas me tan dura » (PC 070, 008, 005, dans *A ! tantas bonas chansos*).[123] Motif : l'amant se plaint de la dureté de la dame. De même, ce vers met en scène la férocité de la dame : quoiqu'elle soit belle, l'adorée se montre *si farouche,* c'est-à-dire que l'image d'une bête sauvage s'impose.[124]

Par ailleurs, la proposition hypothétique *ab que no* (« pourvu que », v. 28) constitue un lien de cause à effet entre deux qualités : la réalisation de la soumission de l'amant a pour condition la faveur de la dame.[125] C'est là un aspect qui saute aux yeux, non seulement dans la strophe en gascon, mais aussi dans les autres strophes qui semblent être composées selon le même principe.[126] Par conséquent, il y a une certaine symétrie, commune à l'arrangement des strophes (un lien d'antécédent à conséquence ou, parfois, une relation de question et réponse), qui donne à chaque strophe une rime interne. On note cette structure dès le début et tout au long de notre *canso*, indépendamment du passage d'une langue à l'autre.

Le thème principal de la 4ème strophe est la continuation des louanges de la beauté de la dame irrésistible, mais aussi la mention de ses défauts.

---

[123] Cf. Moshé Lazar, *op. cit*., p. 120.
[124] Quant aux comparaisons empruntées à la réalité de la nature, selon Toury, elles sont plus nombreuses chez les troubadours que chez les trouvères (Marie-Noëlle Toury, *op. cit*., p. 26-40).
[125] Nous référons à la notion d'échange commercial, voir *supra*.
[126] McPeek explique que la relation entre cause et effet constitue un moyen stylistique qui, provenant de la séquence latine, est souvent employé dans la *canso* courtoise. Par exemple, dans *Kalenda Maia*, Raimbaut arrange également les strophes de manière à ce que la deuxième strophe complète le sens de la première (Gwynn S. McPeek, "Kalenda Maia : a study in form" dans *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, p. 143-144).

Figures littéraires :

a. Répétition du pronom personnel *vous*, premièrement introduit dans la strophe en français. Ce discours-*vous* s'oppose au discours-*je* des strophes I et II ainsi qu'à la référence à la dame à la 3ème personne du singulier. Notre analyse du pronom personnel *vous* est basée sur le gasconisme *b-* pour *v-* à position initiale, et permet un lien curieux entre les strophes III et IV. De même, les verbes *avoir* et *être* sont en relation directe dans le discours *je-vous.*

Dans le tableau ci-dessous, les flèches indiquent deux constructions en forme de chiasme et une en forme de parallélisme.

Tableau 7 - Illustration de certains parallélismes entre les pronoms personnels

	Strophe III (en français)	Strophe IV (en gascon)	Commentaires :
1	[Vocatif = vous êtes]	a bos (= a vous)	Répétition de l'expression *a bos* ressemble à un chiasme
2	a vos	sotz (vous êtes)	Sotz : verbe à sujet incorporé, de désinence personnelle sans emploi du pronom (le même pour l'a. fr.).[127]
3			
4	si je n'**ai** vos e vos moi	ab que no.m **hossetz** (vous fussiez)	Ressemble à un chiasme (entre *avoir* – je / vous et *être* –indic. vs. subj.)
5	**estes** (vous êtes)	Mout **abetz** (vous avez)	
6			
7		**Boste** son, e si.bs agos (vostre son…vous…)	Répétition du pronom *vostre* et de la fidélité de l'amant dans la strophe en gascon (parallélisme)
8	no.m partirai de **vostre** loi		

Au phénomène du chiasme entre les strophes en français et en gascon s'ajoute une autre figure littéraire : la répétition avec variantes de plusieurs vers de la strophe en italien dans les autres strophes, ce qui nous donne un lien horizontal entre les trois langues.

[127] Pour les changements fonctionnels du pronom personnel, cf. Pierre Guiraud, *L'Ancien français*, p. 96.

Tableau 8- Enchaînements linguistiques et sémantiques

v.	Strophe II (en italien)	v.	Strophe III (en français)	v.	Strophe IV (en gascon)
9	Io son quel que ben non aio	17	Belle douce dame chiere	25	Dauna, io mi rent a bos,
10		18	a vos mi doin e m'otroi	26	
11		19	je n'avrai mes joi' entiere	27	
12	si per ma donna non l'ò;	20	si je n'ai vos e vos moi.	28	ab que no.m hossetz tan hera.
13		21	Mot estes male guerriere	29	Mout abetz beras haisos
14	sa gran beutà dir non sò	22		30	e color hresc' e noera
15	çhu fresca qe flor de glaio	23		31	Boste son, e si.bs agos
16	per qe no m'en partirò	24	no.m partrai de vostre loi	32	no.m destrengora hiera

Résumons notre analyse :

1. Le pronom sujet *io* (le même en italien et en gascon) de l'*incipit* est en position initiale au vers 9, et quasi initiale au vers 25. Le vocatif *Dauna* lui attribue par nécessité la deuxième position. De plus, *io*, prononcé [jo], résonne aussi à la fin du vers 9 dans le verbe *aio*, prononcé /ajo/.[128]

2. Le mot signifiant « dame », au milieu du vers 12 (et au milieu de la strophe II), se retrouve au vocatif aux vers 17 et 25. Il se trouve également au milieu de la strophe en occitan : *una dona* (v. 5) et dans la *tornada* (*ma dauna*, v. 47), au début du vers en gascon.

3. Les vers 14 et 15 se répètent au vers 17, 29 et 30 (la beauté et le teint frais et jeune de la dame). Ils reprennent l'*incipit* printanier (de la 1ère strophe) qui porte sur la beauté de la nature.

4. Le vers 16 est repris presque mot à mot au vers 24, et de sens semblable au vers 32.[129]

5. L'anaphore *no.m* se trouve au milieu du vers 16, et se répète en tête des vers 24 et 32.

6. Le vers 18 se répète au vers 25 (la soumission de l'amant).

[128] Quant à l'évolution phonétique du pronom sujet *io* (« je »), que l'on trouve en italien et en gascon, Anglade explique que l'occitan *ieu* (« je », v. 7) « peut passer à "*iau*, *io*," comme en haut limousin […], » c'est-à-dire que la triphtongue (caractéristique de l'occitan) se réduit en diphtongue dans les autres langues (Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, p. 71).

129 C'est-à-dire que tous les vers finals confirment la fidélité de l'amant en une sorte de refrain, comme on le voit chez les troubadours antérieurs tels que Marcabru et, plus tard, chez les trouvères.

7. Les vers 19 et 20 se reconnaissent dans les vers 31 et 32 (la récompense amoureuse est la fortune à laquelle aspire l'amant courtois).

8. Le vers 28 se fait l'écho du vers 21 en ajoutant le trait de la férocité de la dame. L'image de la dame comme être puissant est reprise en occitan à position initiale dans la *tornada* (*belhs cavaliers*, v. 41). *Belhs cavaliers* constitue une allusion guerrière et le *senhal* de la dame.

9. Le *si*-hypothétique est répété dans les vers 12, 20 et 28. Ce qui frappe c'est le parallélisme de disposition : le mot est toujours au début du vers respectif, et au 4ème vers de chaque strophe.

10. La terminaison du mot rime *loi* (*-oi*, v. 24) se reconnaît, du moins à l'écrit, sous forme de chiasme au début du vers 25 dans le mot *io*, c'est-à-dire que *oi* > *io*. Il en est de même pour *io* (pronom sujet en italien, v. 9), qui se répète en forme inverse dans les mots rimes des vers masculins dans la 3ème strophe en francien.[130]

Au fond, les vers en italien, en français et en gascon se ressemblent, voire se font écho par endroits. D'Heur suggère que les strophes II, III et IV ont « en commun qu'[elles] expriment [toutes] une déclaration d'amour et de fidélité à la dame (*donna,* v. 12 ; *dame*, v. 17 ; *dauna*, v. 25), déclaration mêlée de compliments[…]. » Il explique ensuite que l'on peut même parler d'un parallélisme d'expression qui montre l'intention du poète « de se répéter de l'une à l'autre [strophe]. »[131] Autrement dit, c'est la ressemblance thématique et structurelle qui unit non seulement les strophes, mais aussi les langues. Bec suppose que « l'originalité linguistique du gascon a été perçue dès le Moyen Âge et se trouve pour la première fois littérairement attestée dans le [*descort* multilingue de Raimbaut]. »[132] Bien que Bec parle d'une manifestation

130 Dans la tornada en italien, *-io* (dans *esglaio*, mot-rime du vers 43) se change en *Oi* (exclamation au début du vers 44) et est repris phonétiquement dans le mot-rime *quoi* (v. 46).

131 Cf. Jean-Marie D'Heur, *op. cit*., p. 153.

132 Pierre Bec, *Le Siècle d'or de la poésie gasconne*, p. 15-17. Quant aux traits fondamentaux du gascon, Bec constate que le gascon « s'oppose en effet à tous les autres [dialectes occitans] par une série de traits phonétiques, morphologiques et lexicaux qui lui sont propres et en font le dialecte le plus "ibérique" de l'ensemble occitanophone. » (*Ibid.*.) Notons qu'au Moyen Âge, la Gascogne était une principauté indépendante du sud-ouest de

« d'étrangeté du gascon par rapport à l'occitan, » il nous semble que c'est peut-être pour cette raison que notre troubadour s'en est servi : il vise à montrer non seulement l'originalité de cette langue, mais aussi l'originalité de sa composition. En outre, ce parcours d'un poème multilingue montre par excellence la compatibilité de l'italien, du français et du gascon dans la lyrique des troubadours due à leur ressemblance sémantique et phonétique.

Tableau 9 - Synthèse des mots-rimes pour la strophe en gallégo-portugais

v.	Schéma de rime	Sonorité	Mots-rimes	Composition des rimes	Variantes des mss. selon Linskill
33	i'7	- eito	preito	Substantif	*Ea*^{I}: pleito / *R*: pleydo / *Mf*: pletto / *C*: plaito
34	j'7	- ado	escarmentado	Adjectif	*f*: escaramentado, *M*: estarmentado
35	i'7	- eito	maltreito	Substantif	*Ra*^{I}: maltraito, *M*: maltrato
36	j'7	- ado	lazerado	Adjectif	*Sg*: lasserado, *E*: leizerado *a*^{I}: lei serrado
37	i'7	- eito	leito	Substantif	
38	j'7	- ado	resperado	Adjectif	E: reparado, Sg: penado R: pessado, *a*^{I}: pensado
39	i'7	- eito	aprofeito	Substantif	*C*: proferto / *E*: perferto / *M*: porfeto
40	j'7	- ado	cuidado	Substantif	*R*: caidado Note : un vers supplémentaire suit dans tous les mss. sauf *R*

Observations:

1. Contrairement aux autres strophes, celle-ci a toutes ses rimes accentuées sur la pénultième, c'est-à-dire qu'il s'agit d'octosyllabes.

la France, d'où une indépendance linguistique du gascon, bien que certains linguistes aient tendance à classer la langue parmi les dialectes occitans.

2. La composition des rimes est caractérisée par une alternance des rimes nominales en –e*ito* et des rimes adjectivales en *–ado*.[133] Quant aux maintes variantes d'orthographe dans les mss., Crescini suggère que la V[ème] strophe reflète une oscillation entre l'espagnol et le gallégo-portugais. Selon Tavani, l'usage du gallégo-portugais est surprenant car ce ne sera qu'au XIII[e] siècle que l'on en parlera comme langue de prestige, un argument réfuté par d'Heur.[134] Il soutient qu'il faut conclure à cause de la présence de cette langue que « le galicien avait, dès la fin du XII[e] siècle, conquis sa place de langue lyrique dans la Péninsule ibérique, et que sa suprématie était tellement acquise qu'elle pouvait s'affirmer au-delà des Pyrénées. »[135] Nous suivons d'Heur dans ce sens, d'autant plus que les troubadours connaissaient la cour d'Alphonse II d'Aragon (vers 1183).[136] Par conséquent, un mélange de langues, portugais et espagnol, se comprend. D'après nous, cette composition multilingue montre que notre troubadour connaissait les cinq langues romanes, toutes prestigieuses et dignes de reconnaissance littéraire.

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

33	Mas tan temo vostro preito,	*Mais je crains tellement votre colère*
34	todo.n son escarmentado.	*que j'en suis tout puni.*[137]
35	Por vos ei pen' e maltreito	*Pour vous j'ai maltraité*
36	e meo corpo lazerado:	*et mutilé mon corps:*
37	la noit, can jatz en meu leito,	*la nuit, quand je suis couché dans mon lit,*
38	so mochas vetz resperado;	*je suis très souvent réveillé ;*
39	e car nonca m'aprofeito	*et comme je n'ai jamais d'avantage,*
40	falid' ei en mon cuidado.	*j'ai failli dans mon intention.*

[133] Pour ce qui est de la composition des rimes, voir aussi Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, p. 404-417.*
[134] Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 82.
[135] Cf. Jean-Marie D'Heur, *op. cit.,* p. 183. Appel et la plupart des linguistes suivent l'hypothèse de Michaelis de Vasconcellos qui dit qu'il s'agit d'une composition en cinq langues dont une montre des traits péninsulaires qui ressemblent à un portugais corrompu (Crescini, *op. cit*., p. 100-101). Cependant, Menéndez Pidal est convaincu que c'est de l'aragonais (Ramón Menéndez-Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 84-85).
[136] Menéndez Pidal, par exemple, suppose un séjour de Raimbaut à la cour d'Alfonso II. Cf. Ramón Menéndez-Pidal, *op. cit*., p. 84.
[137] Il s'agit de la traduction de Zuchetto & Gruber pour *escarmentado*. Mais on pourrait également dire « j'ai appris ma leçon. » (Gérard Zuchetto et Jörn Gruber. *Le livre d'or des troubadours, XII[e] – XIV[e] siècle : anthologie*, p. 117).

Thèmes et champs lexicaux :

Pour amplifier le thème du mal d'amour et de la puissance de la dame, le poète se sert surtout des registres de la peur, de la souffrance et de l'insomnie. Par exemple, la *persona lyrique* implore la pitié de la dame en énumérant ses tourments intérieurs : *[p]or vos ei pen' e maltreito, meo corpo lazerado, la noit* […] *so mochas vetz resperad*. Pour ce qui est du champ lexical de la souffrance de *l'amant lyrique* nous avons trouvé des formules semblables chez les poètes occitans:

« Mas tan temo vostro preito / todo.n son escarmentado » (v. 33-34) montre la dame comme source d'une grande crainte. Bernard de Ventadour s'en sert, par exemple, dans *Ab joi mou lo ver e.l comens* (PC 070, 001, 013) : « mas greu veiretz fin' amansa / ses paor e ses doptansa. » (« mais rarement verrez-vous un amour noble et vrai, sans crainte et sans tremblement »).[138] Et le poète donne également la raison pour laquelle l'amant est tellement troublé : « […] on craint toujours de faillir envers l'objet aimé ; et pour cela, je manque de courage pour oser en parler. »[139] Le thème de la souffrance se retrouve également chez la Comtesse de Die (PC 046, 004) dans la *canso Estât ai en greu cossirier*, par exemple.[140] Il y aurait, bien sûr, beaucoup d'autres exemples de ce thème.

Mais le thème de l'insomnie (et de la puissance de la dame) est aussi bien développé chez les troubadours dans le genre du *salut*, par exemple chez Raimón de Miraval (P.C. 406) et chez Arnaud de Mareuil (PC 030).[141] Ainsi Arnaud de Mareuil qui implore le salut de sa dame :

---

[138] Cf. Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 68-71. Il s'agit de la traduction de Lazar.
[139] *Ibid.*.
[140] Chantal Phan, "The Comtessa de Dia and the Trobairitz." *Women Composers: Music through the Ages*, p. 61-68.
[141] Bec explique que « la description des angoisses nocturnes de l'amant, que sa passion empêche de dormir » est étroitement liée à l'importance du rêve qui lui « apporte la paix de l'âme et du corps » (Pierre Bec, *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, p. 58-59).

« Dona, no.us aus de pus prejar, / Mas Dieu vos sal e Dieu vos gar ; / Sie.us play, rendetz me [ma] salut. »[142] C'est nous qui soulignons. L'ambiguïté du mot salut est pertinente ici. Le rapport entre la salutation de la dame et le salut corporel de l'amant est incontestable : il lui faut ou la merci de la dame ou la possibilité d'un rêve compensateur pour que les tourments nocturnes finissent —mais il n'y a ni l'une ni l'autre récompense pour notre *amant lyrique*. Alors, pour renforcer cette idée d'une peine insupportable non seulement visuellement mais aussi phonétiquement, on entend surtout la diphtongue /ei/, prononcée [ej] ou [ɛj], dans les mots-rimes en *–eito* (*preito, maltreito, leito, m'aprofeito*) ainsi que dans *ei* (v. 35, 40).[143] Selon Snow et Burke, la sonorité de ces diphtongues peut être [ej] ou [ɛj], c'est-à-dire fermée ou ouverte.

De plus, les allitérations sur les nasales *m* (9 occurrences) et *n* (12 occurrences) soulignent également le tourment de la *persona lyrique*. L'examen des voyelles révèle d'une accumulation sur le *o* (25 fois), puis e (21 fois), puis *a* (17 fois). On note qu'en gallégo-portugais, la distribution des voyelles ne suit pas la norme, étant donné qu'ici les sons (les orthographes) le plus fréquents sont *o* puis *a* puis *e*.[144] Quant aux consonnes, Zumthor explique que dans les cinq chansons et les trois passages narratifs qu'il a étudiés, « le *m* est toujours plus fréquent dans les chansons que dans les récits, le *n* toujours moins fréquent […]. »[145] Nous disons qu'il est tout à fait raisonnable de confirmer cette hypothèse pour les vers en occitan et en français, qui semblent être conforme à cette règle. Cependant, le résultat de nos analyses montre que dans les autres langues de la *canso* le *n* est toujours plus fréquent : en italien 16 fois (*m* – 4), en gascon 10 fois (*m* – 5) et en gallégo-portugais 12 fois (*m* – 9).

---

[142] Pierre Bec, *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, p. 19.
[143] Cf. Joseph T. Snow and James F. Burke, tableau de sons du gallégo-portugais. Le tableau montre que la prononciation des diphtongues est probablement restée la même dès 1100 (Joseph T. Snow and James F. Burke, dans Robert Taylor, *op. cit*., p. 174-177).
[144] Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, p. 61.
[145] Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, p. 59-61.

D'un côté, le changement du champ lexical entre les strophes précédentes et la 5ème strophe, caractérisée par l'inquiétude et la peur (*tan temo vostro preito*), signale la chute d'un cœur déchiré entre le désir et le désespoir ; une chute qui n'a pourtant aucun effet sur la dame. Cela dit, l'expression « *falid' ei en mon cuidado* » (v. 40) dépeint l'image familière du thème de la *fin'amor* qui résulte souvent dans l'échec de l'amour et qui renvoit au sens du terme *escarmentado* (ce qui signifie « l'apprentissage par l'expérience »). C'est la capitulation de *l'amant lyrique* devant la dame qui reste maîtresse du champ de bataille —s'adressant au *Belhs Cavaliers* (v. 41), le troubadour lui fait des reproches dans la *tornada*. D'un autre côté, le gallégo-portugais s'intègre bien à la sonorité des voyelles comme on la trouve tout au long de la *canso*.

À partir de ces considérations, passons à un essai de distinction phonétique entre les strophes I – V qui, bien qu'elles soient composées en langues différentes, restent liées l'une à l'autre. Comme on voit dans le tableau ci-dessous, les strophes sont liées par les voyelles *a* (4 fois), *o* (3 fois) et *e* (2 fois) en position accentuée ; quant à la voyelle *e*, nous laissons de côté la strophe III où la prononciation reste difficile à déterminer.[146] À noter qu'il n'y a pas d'*u*, phénomène peu étonnant car l'*u* est la voyelle la plus rare dans ces langues.

[146] Notre analyse se base sur l'orthographe, en supposant que les changements suivants sont arrivés plus tard. Par exemple, pour le gallégo-portugais on ne sait pas quand le *o* passe à [u]. De même, il y a des doutes pour l'occitan : les dates des passages [o] > [u], [a] > [o] et [u] > [y], c'est-à-dire du grand changement vocalique, restent inconnues. Pour l'occitan, voir Robert Taylor, *op. cit.*, p. 111. Taylor explains that « the vowel [u] shifted to [y], as in French, though it is not clear how widespread the phenomenon was or at what time it took place. The shift did not affect the Catalan area. »

Tableau 10 - Distribution des voyelles finales

Strophe		**Sonorité en**	**Position accentuée**	**Position atone**
I. Occitan		- ar	a	
		- atges	a	(es)
II. Italien		- aio	a	(jo)
		-ò	ò	
III. Francien		-iere	ɛ	(e)
		-oi	o / e/ ɛ	
IV. Gascon		-os	o	
		-era	e	(a)
V. Gallégo-P.		-eito	e	(o)
		-ado	a	(o)

Nous observons que les rimes valorisent l'*a* : le son /*a*/ s'entend en position accentuée dans les strophes I, II et V, et en position atone dans la strophe IV, ainsi qu'il les unit. À notre avis, la notion d'une construction cyclique s'impose, l'*o* ayant la forme d'un cercle. De plus, les voyelles *a* et *o* (à position accentuées) comme symbole de *l'alpha* et de *l'oméga* montrent le principe d'un ordre naturel qui se répète régulièrement comme, par exemple, le déroulement des quatre saisons. L'homme fait partie de cet ordre supérieur, similaire au cercle vicieux du mal d'amour auquel il est soumis. D'un point de vue chrétien, c'est aussi une lecture religieuse qui se dévoile et qui dépeint la vie humaine.[147] Au sens large, on pourrait également dire qu'il s'agit d'un discours social qui montre la structure hiérarchique de l'époque féodale —l'homme n'est pas libre.

[147] Cette notion de soumission de l'homme à une autorité supérieure remonte à l'impératif théologique du Moyen Âge : l'homme n'est pas libre, mais toujours inscrit dans « le Livre de Dieu étant, comme le dit Dante, l'Alpha et l'Oméga de toute écriture » (Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age*, p. 43-44).

Strophe VI (*tornada*) : C'est un dizain qui réserve à chaque langue deux vers dans le même ordre que celui des strophes complètes, avec les mêmes rimes. Conforme à la codification des *Leys*, la *tornada* de Raimbaut fait un rappel structurel des sonorités et des rimes. Pourtant, cette *tornada* ne suit pas la règle, qui est de reprendre une partie du schéma des dernières rimes de la dernière strophe et d'en faire une strophe courte. Selon Hamlin, on a affaire à cinq *tornadas* ce qui résulte en une strophe plus longue que les autres —Raimbaut, évidemment, n'est pas fidèle à la tradition classique.[148] Parlant de la *tornada* de notre *canso*, Guillaume Molinier explique qu'une « strophe divisée (en plusieurs parties) compte deux ou plusieurs langues diverses, selon ce que l'on peut voir dans cette strophe. »[149] Sur le plan du contenu, l'auteur rappelle les personnages principaux (l'amant et la dame) : comme expliqué après coup dans les *Leys*, il nomme « la dame par son *senhal* dans la première, et [le] destinataire dans la seconde [tornada]. »[150]

Analyse du champ lexical et des figures littéraires

41	Belhs Cavaliers, tant es car	*Beau Chevalier, si précieuse est*
42	lo vostr' onratz senhoratges	*votre honorée seigneurie*
43	que cada jorno m'esglaio.	*que chaque jour je suis alarmé.*
44	Oi me lasso que farò	*Hélas, pauvre moi! que ferai-je*
45	si sele que j'ai plus chiere	*si celle que je tiens [la] plus chère*
46	me tue, ne sai por quoi?	*me tue, je ne sais pourquoi ?*
47	Ma dauna, he que dey bos	*Ma dame, pour la foi que je vous dois*
48	ni peu cap santa Quitera,	*ou par la tête de sainte Quitera,*
49	mon corasso m'avetz treito	*vous m'avez retiré et*
50	e mot gen favlan furtado.	*(tout en parlant très noblement), volé mon cœur.*

[148] Cf. Hamlin qui dit que « l'on peut interpréter [cette longue tornada] également comme une suite de cinq *tornadas* de deux vers chacune » (Frank R. Hamlin et al., *op. cit.*, p. 187).

[149] « … cobbla partida conte dos o motz diverses langatges, segon qu'om pot vezer en esta cobbla » (*Las Leys d'Amors*, ed. Joseph Anglade, p. 172). C'est nous qui traduisons d'après Anglade. Comme Raimbaut combine plusieurs langues, nous pensons que l'auteur des *Leys* a fait entrer la *tornada* de Raimbaut dans la règle, étant donné que celui-ci avait été le premier à composer une *tornada* multilingue.

[150] « …la una lo senhal mensona, / l'autra lo nom de la persona / a cuy le dictayres donar… » (*Las Leys d'Amors*, ed. Joseph Anglade, p. 176). C'est nous qui traduisons d'après Anglade.

Observations :

1. On note que jusqu'à la fin, la dame chantée par le poète n'est pas nommée : on parle d'abord de *Belhs Cavaliers*, une expression qui (conforme à la règle) constitue le *senhal* de la dame, et ensuite de *ma dauna* (v. 47—l'adjectif possessif est pertinent ici parce que la seule strophe où on trouve l'adjectif possessif est celle en italien). La mention de la dame mène à la question suivante : s'agit-il vraiment de cinq *tornadas* différentes ? Ne vaudrait-il pas mieux sous-diviser la strophe en trois *tornadas*, indépendamment du passage d'une langue à l'autre ? La première partie comprendrait les vers 41-43 (dont le vers 41 nomme la dame par son *senhal*), la deuxième partie (les vers 44-46) rappellerait le personnage de *l'amant lyrique* et la troisième partie comprendrait les vers finals qui mentionnent la destinataire (*ma dauna*).[151]

2. Le mot *senhoratges* appartient au vocabulaire féodal et aussi à celui de la puissance.[152] Il sert donc à chanter la puissance et l'autorité de la dame. Le sens implicite qui vient s'ajouter est que l'on doit lui obéir jusqu'à la mort. L'expression du « cœur volé » (v. 49-50) est aussi un symbole de la mort, qui renforce le rejet *me tue* (v. 46). Le chaos intérieur de l'amant saute aux yeux : le vers 44 commence par l'exclamation *Oi* accompagnée par un enjambement qui lie les vers 45-46. C'est la dame qui a le pouvoir et les deux thèmes de la souffrance et de l'admiration alternent.

3. Dans cette *tornada*, le poète répète certains mots-clés : *flor de glaio* (v. 15, strophe II) dans *m'esglaio* (v. 43) ; *chiere* (v. 17, strophe III) dans *plus chiere* (v. 45) ; [Dauna], *io mi rent a bos* (v. 25, strophe IV) dans *he que dey bos* (v. 47). Nous interprétons ces répétitions comme une sorte de reprise d'une partie de la strophe précédente dans chaque langue respective, c'est-à-dire des strophes II, III et IV. Comme on vient de l'expliquer, ces strophes constituent le cœur du

[151] Santa Quitera est une sainte gasconne (Hamlin, Frank R. et al. *op. cit*., p. 188).
[152] Pour ce qui est du mot *senhoratges* (« seigneurie »), voir Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, p. 136-138.

discours courtois.[153] Les strophes I et V, en revanche, engendrent le lien entre la nature extérieure et la nature intérieure du *je poétique* qui, par exemple, parle de son propre corps et de ses tourments dans la strophe V.

4. Dragonetti explique que la *tornada* « fait songer à l'idée d'un retour. »[154] Alors, nous y retrouvons les salutations adressées à la dame. De plus, Raimbaut reprend les champs lexicaux du langage féodal, de la guerre, du mal d'amour et de la mort. Mais la *tornada* constitue souvent le message poétique que le troubadour adresse à son commanditaire —traditionnellement, son protecteur— ou à un ami destinataire, ici probablement le marquis Boniface de Montferrat. Selon Phan, la tornada, littéralement « retour », « est aussi "envoi," projection vers le monde extérieur au poème, le monde réel. »[155]

Revenons donc aux mots-clés *amor* – *cor* et à la désinence *–or*.[156] *Amor* (v. 4, strophe I), examiné sous un autre angle, peut être divisé en deux mots, à savoir *am* – *or* (« j'aime or ») en occitan. S'agit-il donc d'un motif financier sous-entendu ? Comme on vient de le voir, *or* (« l'or ; maintenant ») apparaît 4 fois dans la strophe I en occitan, alors qu'il ne figure pas dans les strophes II et III (en italien et français) car ce sont les strophes où le serviteur réaffirme sa fidélité, d'abord dans la langue maternelle du patron et ensuite en français.[157] On observe, en revanche, deux occurrences dans chacune des strophes en gascon (col*or*, v. 30 et destreng*or*a, v. 32) et gallégo-portugais (p*or*, v. 35 et c*or*po, v. 36) —2 plus 2 égalent les 4 occurrences de la strophe I. Ajoutons à cela que les sonorités *–a* et *–o* sont fréquentes dans tout le texte : il y a trois

[153] Voir *supra*, p. 31.
[154] Cf. Roger Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, p. 304. Voir aussi Chantal Phan, « La Tornada et l'envoi: Fonctions structurelles et poïétiques, » p. 56-61.
[155] Chantal Phan, « La Tornada et l'envoi : Fonctions structurelles et poïétiques, » p. 57.
[156] Voir *supra*, p. 31. Selon Honnorat, *or* (dérivé du latin *aurum*) s'écrivait *or* et anciennement *aur* en occitan. Nous ne savons pas quand le changement orthographique a eu lieu, mais il y a certainement eu une période de transition. La comparaison des divers manuscrits serait intéressante à faire, mais cela n'entre pas dans le cadre de notre travail.
[157] Linskill explique que la cour de Montferrat avait établi des alliances avec des cours allemandes et françaises à partir de la deuxième moitié du XII^e^ siècle (Jospeh Linskill, *op. cit.*, p. 7). À supposer qu'il en fût ainsi, nous pensons que le marquis de Montferrat connaissait peut-être le français.

strophes (I, II, V) où le *–a* s'entend en position accentuée et il y en a deux (strophe II et IV) qui ont le *–o* en position accentuée.[158]

Le segment *or* est ensuite repris 4 fois dans la *tornada* : senh*or*atges (en occitan, v. 42), j*or*no (en italien, v. 43), p*or* (en français, v. 46) et mon c*or*asso (en gallégo-portugais, v. 49). La *tornada* constitue le début des vers qui mettent l'accent sur les jeux phonétiques à travers un langage codifié. Examinons de plus près ces mots du point de vue d'une lecture économique : « senh*or*, jo-*or*-no, p*or* (dérivé du latin *pro*, introduit le but en fonction de préfixe) et « mon c*or* » (« pour moi »). Rappelons que le dernier vers de la strophe en gascon varie beaucoup dans les mss. *EfCRSg* et, comme on vient d'expliquer, la variante *sofraisera fiera* (des mss. *Ef*) entraîne des allusions économiques. Nous suggérons qu'il s'agit peut-être d'un autre message réel ici, c'est-à-dire d'un rapport économique entre le troubadour et le commanditaire. Le segment (*hypophone*)[159] *or* figure aussi dans v*o*st*r*' *o*n*r*atz (v. 42) : votre *or*, *o*-(n)-*r*-(atz), ce qui en fait une *chaîne phonique*, bien que ce soit moins évident que dans les autres mots-clés.

Par conséquent, nous sommes d'avis que la demande de récompense constitue le lien entre le message poétique —la déclaration d'amour et de fidélité à une dame de la part de *l'amant lyrique*— et la projection vers le monde extérieur au poème (qui porte sur la demande de récompense). D'où l'insistance du chevalier exprimée par le juron « par la tête de sainte Quitera » (v. 48) pour renforcer son propos. La démarche du poète de se servir d'une « chanson messagère » en plusieurs langues afin de communiquer ses exigences n'est pas nouvelle : par exemple, la *tenso* bilingue *Domna, tant vos ai preiada* (1190, PC 392, 7), dialogue entre deux

[158] Nous basons nos observations uniquement sur l'orthographe, étant donné qu'il y a des doutes quant à la prononciation de la lettre /o/ en position accentuée pour le français. Comme on ne sait pas quand le *oj* passe de [oj] à [we] à [wɛ], nous n'incluons pas la strophe III dans notre analyse.

[159] Phan a créé le terme *chaîne phonique* pour rendre compte de ce phénomène. (Chantal Phan, *Structures phoniques et mélodiques de deux chansons du troubadour Marcabru*, thèse de maîtrise). Zumthor a créé le terme *hypophone*, adapté du terme *hypogramme*, dans le sens d'un son ou groupe sonore prédominant dans le texte (Paul Zumthor, *Langue, Texte, Énigme*, p. 63-65).

personnages, un troubadour occitan et une dame génoise, n'est qu'un prétexte pour cacher astucieusement sa demande d'un cheval et de vêtements.[160] Nous suivons Diez (cité par Fassbinder), qui suggère que la *canso Eras quan vey verdeyar* témoigne plutôt du sens de l'humour et de l'esprit de Raimbaut que d'un déchirement sentimental.[161]

En somme, sur le plan thématique, Raimbaut de Vaqueiras se sert dans la *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* des champs lexicaux de la féodalité et de la passion. Cela nous projette dans le registre du mal d'amour, si commun dans le paradoxe de la *fin'amor*. Le poète donne une nouvelle orientation à la poésie des troubadours par l'interaction des langues dans une *canso* multilingue, genre peu habituel à l'époque, pour communiquer un propos financier. Si c'est sous-entendu, le texte serait, au premier niveau, une *canso*, mais au deuxième niveau, il a l'air d'être un *sirventes-canso*.

On note que l'occitan décrit la nature extérieure, tandis que le gallégo-portugais porte sur la nature intérieure de l'âme tourmentée. Les strophes II à IV sont enchaînées par un lien strophique horizontal et vertical car elles répètent d'une manière nuancée et précise les thèmes de la fidélité et de la mort d'amour. C'est dans la tornada multilingue que « le langage du code ne cesse de détourner du dire poétique l'auditeur » pour communiquer « le contre-dit de la langue poétique. »[162]

Sur le plan linguistique, nous constatons que l'alternance des langues est aussi et surtout une démonstration du fait que Raimbaut connaissait les langues étrangères. De plus, ce parcours d'un poème multilingue témoigne de la compatibilité des cinq langues romanes dans la lyrique

[160] Jospeh Linskill, *op. cit*., p. 13.
[161] Cf. Klara Marie Fassbinder, *Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras, Leben und Dichtung*, p. 27.
[162] Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, p. 121.

des troubadours à cause de leurs ressemblances sémantiques et phonétiques. Surtout la *tornada* affirme par excellence le succès de l'effort technique, c'est-à-dire de la fusion des langues quant à la syntaxe, à la rime, aux sonorités et au thème : les vers en occitan sont parachevés par un vers en italien. L'autre partie de la *tornada* en italien est complétée par la *tornada* en français, et celle en gascon est terminée par des vers en gallégo-portugais. Quoique Raimbaut s'adresse, à *priori*, à un commanditaire ou destinataire réel, nous disons qu'il y a autant d'indices qui permettent de conclure qu'il s'agit d'une construction complexe et rusée, qui montre surtout la compétence linguistique du poète et la possibilité d'une coexistence harmonieuse de plusieurs langues romanes dans un même poème et dans le même esprit. Cependant, nous n'écartons pas la possibilité que le poème a pu être écrit par plusieurs poètes.

3.2 Le *serventois-chanson Aï faux ris* attribué à Dante Alighieri

3.2.1 Dante Alighieri : Biographie et manuscrits

Dante Alighieri, né en 1265 à Florence et mort le 14 septembre 1321 à Ravenne (Italie), était le fils d'une famille noble florentine. Son père, Alighiero di Bellincione, était un *Guelfe blanc*, mais il n'a pas souffert de la vengeance des Gibelins ; sa mère était Bella degli Abati. Dante a été un des poètes à favoriser l'italien comme langue littéraire : il était écrivain et homme politique. En fait, Dante a joué un rôle très actif dans la vie politique de Florence : comme son père, il était *Guelfe blanc*, une faction politique qui s'est opposée aux *Noirs* favorables à la politique papale de Boniface VIII (1235-1303). Cependant, à cause de son engagement politique contre Rome, il a été condamné à l'exil le 10 mars 1302 (avec d'autres *Guelfes blancs*) par Gabrielli de Gubbio. Les années d'exil sont pour Dante une période d'activité intellectuelle. Inspiré par les *Razos de trobar* de Raymond Vidal de Besaudun, Dante rédige vers 1304, en se penchant sur la question de la langue vulgaire, un traité en latin : *De vulgari eloquentia* dont le premier livre est consacré à l'origine des langues, puis à l'analyse des différents dialectes italiens.[163] *Le Convivio* apparaît en 1305, œuvre monumentale en toscan. Son chef-d'œuvre, la *Divine Comédie* (rédigé dès 1306), est considéré comme l'expression de la pensée politique et morale d'un poète en exil.[164] Enflammé (du moins d'après l'histoire qu'il raconte) par sa première rencontre avec Béatrice en 1274, Dante était également le père du courant stilnoviste dont la *Vita Nuova* (composé entre 1292 et 1294) fait partie. L'œuvre se compose d'une trentaine de poèmes, des sonnets d'amour pour la plupart alternant avec des passages narratifs et des

[163] Raymond Vidal de Besaudun (c. 1196–1252), appelé *Ramón Vidal de Besalú* en catalan, était un troubadour et grammairien catalan de langue occitane.

[164] Il est intéressant que Dante revienne au latin pour expliquer d'abord l'origine des langues dans *De vulgari eloquentia* et, ensuite, pour exprimer ses opinions politiques dans son traité *De Monarchia* (rédigé entre 1313 et 1318).

sections d'analyse poétique. Cependant, de nombreux critiques mettent en doute l'existence réelle de Béatrice, préférant voir en elle une figure allégorique et théologique à la fois.

Notre étude vise surtout à présenter le *serventois* trilingue *Aï faux ris* en le comparant à la *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras quant à l'interaction entre les langues et à la structure cachée derrière l'alternance linguistique. Bien qu'*Aï faux ris* ait été considérée une énigme en ce qui concerne sa paternité ou sa date de composition, quelques médiévistes ont fini par l'attribuer à Dante et nous allons les suivre.[165] *Aï faux ris* montre comment les poètes italiens jouent avec les langues, les rimes et les thèmes afin de construire une architecture lyrique recherchée qui se distingue par sa diversité et son étrangeté. Le texte apparaît dans quarante-deux manuscrits ainsi que dans les sous-familles $b^1 - b^4$ (voir Annexe 3).[166] Dans notre analyse, nous nous servons de la version de Brugnolo qui suit le ms. *D.V.* (Annexe 2) qui ne se trouve pas parmi les manuscrits énumérés par Lazzerini.

3.2.2 Analyse structurale

Dans la *canso* de Raimbaut de Vaqueiras, il s'agit d'une composition où chaque strophe a sa langue, tandis que dans *Aï faux ris* le poète préfère une alternance linguistique par vers. Le texte est en français, italien et latin. Il est intéressant de noter que Dante ne se sert pas de l'occitan, langue des troubadours, mais de la langue d'oïl.[167] Quant à la structure strophique et

[165] Par exemple, Chiamenti suggère que la chanson a été composée au début du XIV^e^ siècle, entre 1306 et 1308, une période qui coïncide avec la date de composition du *Purgatoire* (Massimiliano Chiamenti, "Attorno alla canzone trilingue *Aï faux ris* finalmente recuperata a Dante," p. 203).
[166] Voir Lucia Lazzerini, "Osservazioni testuali in margine al discordo trilingue *Aï faux ris,"* p. 139-141.
[167] Pour ce qui est du choix des langues romanes, une explication possible pourrait être le fait que Dante appartenait aux stilnovisti. Il s'agit d'un courant littéraire italien qui a vu le jour au XIII^e^ siècle, duquel Guido Guinizelli a été le fondateur et auquel Dante a donné le nom. Bien qu'influencés par les troubadours, les stilnovisti cherchaient à se distinguer d'eux. La poésie des stilnovisti est caractérisée par l'expression littéraire approfondie de sentiments, d'où

métrique, *Aï faux ris* comprend trois strophes de treize vers et une *tornada* de cinq vers dans la version de Brugnolo. Cependant, nous dirions que cette division strophique suggérée par Brugnolo est fort discutable. Selon Tavani, une séquence de trois tercets suivis d'un quatrain est préférable ; Pernicone, en revanche, favorise une division en un sizain suivi d'une strophe de sept vers.[168] *A priori*, toutes ces théories nous semblent possibles. La première réflexion qui nous occupe est la question de savoir quelle est le schéma de l'alternance linguistique. Nous nous demanderons ensuite s'il y a d'autres structures strophiques.

Sur le plan interstrophique, on note qu'il s'agit de 3 *coblas singulars* de 10 endécasyllabes et de 3 heptasyllabes.[169] La *tornada*, elle, ne comporte que 5 vers dont 4 sont des endécasyllabes, tandis que le vers central (v. 42) est un vers heptasyllabique.[170]

Sur le plan intrastrophique, l'ordre de la séquence des langues change par vers, selon un schéma de rime fixe qui reste identique à celui de la 1ère strophe. La sonorité est différente d'une strophe à l'autre, étant donné que chaque langue occupe dans chaque strophe quatre positions différentes sauf quand la langue est celle du vers final. Dans ce cas-là, cette langue apparaît cinq fois.[171] La répartition des rimes suit, selon Pernicone, le schéma ABC BAC c DEe dFF (les

---

l'emploi abondant de métaphores et de symbolisme Les thèmes abordés comprennent l'amour, la courtoisie et l'adoration d'une dame « angélique » dont la beauté divine entraîne l'introspection profonde du poète. (Paolo E. Balboni e Mario Cardona, *op. cit*., p. 24-27).

[168] Voir Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 97-98, Furio Brugnolo, *op. cit.*, p. 126-152 et Vincenzo Pernicone, *op. cit*.,p. 85.

[169] Voir Vincenzo Pernicone, *op. cit*., p. 85. Tavani suggère, pourtant, qu'il s'agit de décasyllabes à l'exception des vers 7 et 10, qui sont des hexasyllabes. La *tornada*, elle, est composée de deux décasyllabes, suivis par un hexasyllabe et deux décasyllabes. Il explique aussi que les vers en français sont des rimes masculines, tandis que ceux dans les autres langues sont des rimes féminines (Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 97-98).

[170] Nous nous référons à l'analyse suggérée par Pernicone en y ajoutant nos propres observations (Vincenzo Pernicone, *op. cit*., p. 85).

[171] Brugnolo explique que la répartition des langues en quatre est la règle dans la littérature « semilitterata » (« semilittéraire », à savoir en langues romanes). Quant à la fréquence des langues par strophe, cf. Furio Brugnolo, *op. cit.*, p. 127-28.

majuscules représentent les endécasyllabes).[172] Nous y ajoutons le schéma ABbCC pour la *tornada.*[173] L'alternance des langues correspond donc à celle des rimes.

Tableau 11 - Répartition des mots-rimes et séquence des langues

Vers	Str. I	Mots-rimes	Str. II	Mots-rimes	Str. III	Mots-rimes	*Tornada*	Mots-rimes
1	F	avés	L	primo	I	ghiaccio	F	monde
2	L	feci	I	d'occhi	F	fors	L	lingua trina
3	I	fraude	F	loi	L	servo	L	spina
4	L	Greci	I	stocchi	F	socors	I	senta
5	F	savés	L	de limo	I	faccio	I	tormenta
6	I	laude	F	croi	L	conservo		
7	I	gaude	F	moi	L	nervo		
8	L	prestolatur	I	nulla	F	verai		
9	F	cure	L	isto	I	allegra		
10	F	malure	L	sisto	I	integra		
11	L	datur	I	scrulla	F	ai		
12	I	perde	F	lesset	L	curat		
13	I	il verde	F	porteret	L	durat		

(F = Français, L = Latin, I = Italien)

Pour ce qui est de la diversité des langues, on peut distinguer plusieurs espèces de singularité. D'abord, la coexistence des langues est différente sur le plan syntaxique et sur le plan

[172] Selon Brugnolo, pourtant, le schéma est ABC BAC c DEeDFF (seulement 2 vers heptasyllabiques) et Tavani suggère ABC-BAC-cDE-eDFF, c'est-à-dire qu'il termine chaque strophe par un quatrain.

[173] N.B. que ce n'est pas l'utilisation habituelle des majuscules pour les vers répétés en français et en occitan où la majuscule désigne un vers répété dans le *rondeau*.

rimique : du point de vue syntaxique, la fusion des langues est parfaite, tandis que du point de vue rimique, chaque langue garde son individualité. Autrement dit, les vers en français ne riment qu'avec ceux en français, le latin ne rime qu'avec le latin et il en va de même pour l'italien. Voici quelques remarques formelles sur les mots-rimes :

a. Dans la strophe I, l'auteur emploie neuf verbes et quatre noms dans la séquence suivante : V-V-V-N-V-N-V-V-V-N-V-V-N.

b. Dans la strophe II, nous relevons cinq verbes (v. 6 et v. 10-13), deux adverbes, (v. 1, 5), quatre noms (v. 2-4 et v. 9) et deux pronoms (v. 7, 8). L'alternance est Adv.-N-N-N-Adv.-V-Pron.-Pron.-N-V-V-V-V.

c. La strophe III comporte quatre noms (v. 1, 3, 4, 7), trois adjectifs (v. 2, 9, 10) et six verbes (v. 5, 6, 8, 11-13) : N-Adj.-N-N-V-V-N-V-Adj.-Adj.-V-V-V.

En somme, nous relevons dans chaque strophe quatre noms, et c'est exactement ce que l'on trouve dans la *tornada* : quatre noms et un verbe (v. 4). Nous reviendrons à l'importance du chiffre 4 (voir *infra*, La Polysémie de la parole).

Relevons, ci-dessous, les faits saillants par rapport à la disposition des langues et à la division strophique :

a. La disposition des langues pour les trois premiers vers de la 1ère strophe est F-L-I et la même séquence se voit dans le vers-*incipit* des strophes I – III, ainsi que dans la *tornada*. Le début des strophes est déterminé par le schéma suivant: le français commence la 1ère strophe et termine la 2ème ; le latin ouvre la 2ème strophe et ferme la 3ème et l'italien ouvre la 3ème strophe et conclut la 1ère. L'arrangement des langues des strophes I – III révèle donc une structure cyclique :

Tableau 12 - Composition cyclique

	Position initiale	Position finale
Français	I	II
Latin	II	III
Italien	III	I

La *tornada* suit la même règle : l'ouverture, qui est en français (1 vers), est suivie de 2 vers en latin et de 2 vers en italien. Alors, la séquence des langues de la strophe I (vers 1 – 3) est respectée et répétée.[174] Cet ordre cyclique de langues rappelle la littérature cyclique qui a vu le jour vers le milieu du XII*e* siècle, surtout dans les chansons de geste : la plus ancienne geste cohérente est la *Chanson de Guillaume*.[175] Avec le concept du *contemptus mundi*, on passe du cycle à la roue. Selon Payen, la *Roue de Fortune* représente la tendance à se résigner, bien qu'elle permette à l'homme d'espérer « que le sort tournera un jour en sa faveur. »[176] On note cette idéologie dans *Aï faux ris.*

b. Quant à la division strophique nous avons remarqué la curiosité suivante : Brugnolo fait remarquer que, lorsqu'une langue occupe la position finale, elle apparaît cinq fois. À notre avis, cette répétition de la langue au dernier vers constitue une sorte de « refrain linguistique. » Mais comment justifier la répétition de la même langue au vers 7 ? Bec, en suivant Zink, explique que « la fonction du refrain, comme dans la chanson traditionnelle, est d'actualiser un effet de rupture, à tous les niveaux : syntaxique, stylistique, lexical, prosodique, mélodique. »[177] D'après

[174] Pour la structure cyclique, cf. Giuseppe Tavani, *op. cit*., p. 97-98, et Furio Brugnolo, *op. cit.*, p. 126-152.
[175] Cf. Jean Charles Payen, *Littérature française : le Moyen Âge des origines à 1300*, p. 80-83.
[176] Jean Charles Payen, *op. cit*., p. 82.
[177] Pierre Bec, *La Lyrique française au Moyen Âge (XIIe -XIIIe siècles),* p. 43.

nous, la répétition de la langue au vers 7 a la fonction d'un refrain, à savoir d'une rupture. Par exemple, à partir du vers 7, le poète s'adresse directement à la dame et la tutoie (strophe I). Dans la strophe II, on observe le passage du plaisir à l'affliction et, dans la strophe III, le vers 7 constitue la transition de la notion de mort aux dérivés grammaticaux liés à la vue, c'est-à-dire l'orientation vers le monde extérieur.

Par conséquent, nous basant sur la théorie de Pernicone, nous dirions que la division en un sizain suivi d'une strophe de sept vers est tout à fait valable. De plus, la constatation d'Elwert que la « sestina italienne est une forme particulière de la chanson courtoise [et que] Dante, s'inspirant du modèle provençal, lui donna sa forme définitive […], »[178] nous fait penser à la structure de la sextine du troubadour Arnaut Daniel (PC 029, 014).[179] Cependant, dans le cas d'*Aï faux ris* il ne s'agit pas d'une disposition de mots-rimes, mais d'un arrangement de langues : Dante a changé l'ordre des langues et commence le 2ème sizain par la langue finale de la strophe précédente (comme l'avait fait Arnaut Daniel) mais, contrairement à celui-ci, Dante continue par la langue du vers 2. Dans le 3ème sizain, il répète la pénultième langue de la strophe précédente suivie de la langue du vers 1.[180] On se rend compte du fait qu'il faut sous-diviser les strophes de 13 vers en deux sextines, suivies du vers 13 pour dévoiler le schéma dantesque qui ressemble, par rapport à la structure, à celui d'Arnaut Daniel. Le vers 13 constitue le vers de répétition de la langue du vers 12. Par conséquent, la langue redoublée aux vers 6 -7 se distingue par sa fonction de « refrain double » pour indiquer le début d'une nouvelle unité linguistique et surtout

[178] Cf. W. Theodor Elwert, *Traité de versification française*, p. 184. La structure de la sextine est un arrangement des six mots finals de manière à ce que les mots-rimes de la première strophe reviennent dans les strophes suivantes dans un ordre différent. Au total il y six strophes, et si l'on désigne ces mots par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6 dans la 1ère strophe, leur ordre dans la 2ème est 6, 1, 5, 2, 4, 3 et ainsi de suite pour les strophes III à VI (*Ibid*.).

[179] Arnaut Daniel fut un troubadour de la fin du XIIe siècle occitan limousin. Malgré l'opinion de Billy selon laquelle la *canso* d'Arnaut Daniel n'est pas une sextine, nous allons nous servir de cette terminologie par rapport à la *canso Lo ferm voler q'el cor m'intra* (Dominique Billy, *L'Architecture Lyrique Médiévale*, p. 198).

[180] Pour ce qui est de la versification et de la structure cyclique d'Arnaut Daniel, voir Dragonetti, The Double Play of Arnaut Daniel's *Sestina* and Dante's *Divina Commedia* (dans Roger Dragonetti, *La Musique et les lettres*, p. 227-252).

thématique : le poète passe du « faux sourire » au « cœur malheureux », du « doux cœur » au « cœur infidèle » et du « cœur de glace » au « sein » de la dame.

Tableau 13 - La Sextine de Dante (en italique)

Strophe / Vers	Langue	# *(D)*	Strophe / Vers		# *(D)*	Strophe / Vers		# *(D)*
I - 1	Français	*1*	II - 1	Latin	*5*	III - 1	Italien	*5*
2	Latin	*2*	2	Italien	*1*	2	Français	*1*
3	Italien	*3*	3	Français	*4*	3	Latin	*4*
4	Latin	*4*	4	Italien	*6*	4	Français	*6*
5	Français	*5*	5	Latin	*2*	5	Italien	*2*
6	Italien	*6*	6	Français	*3*	6	Latin	*3*
7	Italien	*6*	7	Français	*6*	7	Latin	*6*
8	Latin	*2*	8	Italien	*2*	8	Français	*2*
9	Français	*5*	9	Latin	*5*	9	Italien	*5*
10	Français	*1*	10	Latin	*1*	10	Italien	*1*
11	Latin	*4*	11	Italien	*4*	11	Français	*4*
12	Italien	*3*	12	Français	*3*	12	Latin	*3*
13	Italien			Français			Latin	

En continuant la dernière strophe selon la règle 5-1-4-6-2-3, on obtiendrait l'alternance linguistique Français-Latin-Italien-Latin-Français-Italien, ce qui correspond à celle de la 1ère sextine. Gorni a attiré l'attention sur le problème de l'ordre des strophes I – III en suggérant que l'arrangement logique est I – III – II. Il se base sur les vers *incipit* qui indiquent, selon lui, un ordre alphabétique : *Aï faux ris* (strophe I), *Ben avrà questa donna* (strophe III), *Conqueror, cor suave* (strophe II), à savoir A-B-C.[181] Nous avons examiné cette possibilité en vue du modèle de la sextine (Tableau 13). Bien qu'une alternance linguistique logique se révèle, on a du mal à l'associer à la structure cyclique de la sextine troubadouresque.

[181] Cf. Guglielmo Gorni, "Nota sulla canzone *Aï faux ris,*" p. 244-245.

Chiamenti appelle cette technique établie par Dante une *retrogradatio cruciata* (« une rétrogradation croisée ») des langues, celle d'Arnaut Daniel, en revanche, une *retrogradatio cruciata* des mots-rimes.[182] Billy par contre, en appelant la structure d'Arnaut une *canso redonda*, remet l'expression *retrogradatio cruciata* en question.[183] D'un point de vue interstrophique, la répétition de la même langue au vers 7 témoigne aussi de la technique des *coblas capcaudadas* entre les vers 6 et 7 (par rapport aux langues).

L'ordre de la répétition des langues dans les vers 9 et 10 (des strophes I – III) correspond à celui des vers 1 – 3 de la strophe I, ainsi qu'à celui des langues-*incipit* de chaque strophe (F-L-I). De plus, on note une répétition de la langue des vers 9-10 dans les vers 6-7 de la strophe suivante. Le redoublement des langues aux vers 9-10 permettrait également une division de la deuxième section en un tercet et un quatrain. Dans cette optique, le deuxième tercet se présenterait en forme de miroir du premier par rapport à la séquence des langues.

Dans l'envoi, la séquence des langues est la même que dans la première strophe, c'est-à-dire à-dire F-L-I. Une nouvelle question se pose : pourquoi le poète a-t-il redoublé les vers en latin et en italien et non ceux en français ? Nous dirions que cette *tornada*, d'un point de vue linguistique, suit la règle (contrairement à celle de Raimbaut de Vaqueiras) : elle reprend la dernière partie des langues de la dernière strophe (ou, plus précisément, de la dernière sextine), c'est-à-dire le français (v. 11, strophe III) et le latin (v. 12 et 13, strophe III). Conformément à son principe, l'auteur devrait répéter la langue des vers 9-10 (c'est-à-dire l'italien) dans les vers 6-7 de la strophe suivante. Toutefois, comme la *tornada* est une strophe courte, il est logique qu'elle puisse ne comprendre que cinq vers et qu'elle se termine par l'italien. De plus, la sonorité

[182] Cf. Massimiliano Chiamenti, *op. cit*., p. 194.
[183] Dominique Billy, *op. cit.*, p. 199-202.

–a (des vers 9 – 10 en italien) s'entend dans les vers finals de celle-ci. Par conséquent, l'observation de Chiamenti que « la tornada ne correspond pas exactement à la reprise d'une partie bien définie de la [dernière] strophe »[184] ne nous semble correcte que sur les plans thématique et métrique.

4. Si nous nous basons sur la structure circulaire de la sextine, le tableau 13 laisse percer d'autres curiosités. Par exemple, sur les plans interstrophique et intrastrophique, on trouve un cas de composition circulaire linguistique dans les vers 1 – 5, ce qui ressemble à la notion de « quadrature du cercle. »[185]

Tableau 14 - La Quadrature du cercle

Vers	Str. I	Str. II	Str. III		*Tornada*
1	F - 1	L - 2	I - 3		F
2	L - 2	I	F - 1		L
3	I - 3	F	L - 2		L
4	L - 2	I	F - 1		I
5	F - 1	L - 2	I - 3		I

Nous remarquons que, dans la strophe I, la disposition des langues suit d'abord le schéma F-L-I et retourne, ensuite, à la langue de départ au vers 5 (le vers 3 constituant l'axe autour duquel tournent les langues). Par conséquent, les strophes et les langues sont liées par une

[184] « *il congedo [non] corrisponde esattamente con la ripresa di una parte ben definita della stanza* » (Massimiliano Chiamenti, *op. cit*., p. 200). C'est nous qui traduisons d'après Chiamenti.

[185] L'expression « quadrature du cercle » désigne un problème classique qui remonte à l'invention de la géométrie : il s'agit de construire un carré de même aire qu'un cercle (*http://fr.wikipedia.org/wiki/Quadrature_du_cercle*).

dimension verticale et une dimension horizontale. On retrouvera la même séquence dans les vers 9 et 10 de chaque strophe et dans la *tornada* qui reprend l'alternance linguistique de base F-L-I.

Sur le plan thématique, on verra au cours de nos analyses que le registre principal, celui du cœur, figure dans les vers 1 – 6 de chaque strophe (ce qui correspond plus ou moins à la quadrature du cercle), tandis que le champ thématique de la vue se concentre sur les vers 1 – 3 (voir *infra*, Tableau 17). Le troisième champ lexical, celui du mal d'amour, apparaît surtout dans les vers 3 – 6 (voir *infra*, Tableau 18), ce qui correspond aux vers 10 – 12 du tableau 13. On obtient donc une deuxième composition cyclique qui reprend, d'un point de vue interstrophique, l'alternance des langues-*incipit*.

En somme, *Aï faux ris* témoigne d'une structure cyclique qui coïncide en grande partie avec les champs thématiques : le registre principal du cœur, qui figure dans le texte entier, et les champs lexicaux de la vue et du mal d'amour qui s'opposent par endroits. Suite à notre analyse lexicale par strophe (voir *infra*), nous y reviendrons dans une étude détaillée qui montrera la relation entre le regard, l'état d'âme de l'amant trahi et la mort —un discours qui laisse supposer l'influence de la lyrique des troubadours.

Sur le plan thématique, il est bien possible que la structure circulaire soit l'expression du dilemme intérieur de la *persona lyrique*, un cercle vicieux qui manifeste aussi le caractère négatif de l'amour (par exemple, l'aliénation de la *persona lyrique*, la fuite dans le rêve, ou bien le refus de la vie). Cependant, à plus grande échelle, il faut nous demander s'il n'y a pas d'autres

interprétations valables, comme par exemple de nature sociologique, étant donné qu'en Italie, Dante met l'accent sur « la réduction des préjugés idéologiques. »[186]

L'inventaire des champs lexicaux par strophe

Strophe I :

1	Aï faux ris, pour quoi traï avés	*Ah, faux sourire, pourquoi avez vous trahi*
2	oculos meos ? Et quid tibi feci,	*mes yeux ? Et qu'est-ce que je t'ai fait*
3	che fatta m'hai così spietata fraude ?	*pour que tu me trompes si impitoyablement ?*
4	Iam audivissent verba mea Greci.	*Même les Grecs avaient déjà entendu mes mots.*
5	E selonch autres dames vous savés	*Et selon d'autres dames vous savez*
6	che 'ngannator non è degno di laude.	*que l'escroc/l'imposteur n'est pas digne d'éloges*
7	Tu sai ben come gaude	*Tu sais bien comment jouit*
8	miserum eius cor qui prestolatur:	*le cœur malheureux de celui qui attend :*
9	je li sper anc, e pas de moi non cure.	*je l'attends aujourd'hui, mais elle ne se soucie pas de moi.*
10	Ai Dieus, quante malure	*Ah Dieu, combien de malheur*
11	atque fortuna ruinosa datur	*et [combien de] bonheur perdu est donné*
12	a colui che, aspettando, il tempo perde,	*à celui qui, attendant, perd son temps, sans*
13	né già mai tocca di fioretto il verde.	*jamais toucher de la petite fleur le bouton.*

Champs lexicaux et figures littéraires:

Sur le plan littéraire et thématique, on note que le *serventois* commence *in medias res* par une question qui est, avant tout, une accusation ou un reproche : nous sommes évidemment loin du *Natureingang* comme chez Raimbaut, dans la poésie des troubadours et dans celle des trouvères. L'image des yeux oppose le *faux ris* (v. 1) de la dame aux *oculos meos* (v. 2) de l'amant trahi alors que l'on observe un changement de perspective du *vous* vers le *moi-poétique*

[186] Bernard Cerquiglini, *La Naissance du français*, p. 8-12. Cerquiglini constate également que Dante rattache explicitement au latin les trois langues romanes principales selon lui, qu'il nomme par la façon dont on y acquiesce : l'occitan (langue d'*oc*), le français (langue d'*oïl*, ancêtre de notre *oui*) et l'italien (langue de *si*).

dès le début du poème. Les antithèses et les jeux sémantiques, deux des figures de rhétorique caractéristiques des troubadours, sont renforcés par le chiasme *tibi feci* / *fatta m'hai* (v. 2-3).

L'oscillation entre *vous* (v. 1) et *moi* (v. 2) se change en *tu* (v. 7) et *je* (v. 9) à cause du changement de langue, un va-et-vient qui trouve sa correspondance d'abord dans le champ lexical de la trahison : *faux ris*, *traï avés, fraude, che 'ngannator non è degno di laude*.[187] La métaphore de la Guerre de Troie pour dépeindre l'atrocité de la trahison de la part de la dame constitue l'apogée des accusations. Selon Chiamenti, ce vers met en œuvre l'arrogance proverbiale des Grecs.[188] À notre avis, les deux interprétations sont valables car la fraude de la dame laisse supposer un certain dédain envers l'autre.

Ensuite, le champ lexical du mal d'amour (*miserum cor, non cure, quante malure*) est complémenté par le registre de l'attente et de l'espoir : *prestolatur, sper, aspettando* : les motifs de la déception amoureuse et du désespoir témoignent des notions si caractéristiques dans le monde de la *fin'amor*. D'où un mouvement dynamique des images, des langues et des rimes pour visualiser non seulement la souffrance, mais aussi le déroulement dramatique à l'intérieur de la *persona lyrique*.

Cependant, la notion d'espoir est ambiguë non seulement dans la strophe I, mais aussi dans la strophe III (*neque plus vitam, sperando, conservo*, v. 6) et dans la *tornada* (*forse pietà n'avrà chi mi tormenta*, v. 5) ce qui nous amène à deux discours différents : sur le plan thématique, l'espoir de l'amant que la dame lui accordera sa merci se cristallise. Sur le plan idéologique, une analyse du poème du point de vue du poète en exil révèle que l'expression

[187] Cf. Crescini qui fait valoir que dans le monde d'Amour, la fraude constitue un des crimes les plus graves (Vincenzo Crescini, "Del discordo trilingue attribuito a Dante," p. 64). D'où l'allusion à la Guerre de Troie qui ne fait qu'insister sur l'atrocité de la fraude.
[188] Cf. Massimiliano Chiamenti, *op. cit*., p. 199.

riveder sua faccia allegra pourrait être une métaphore du retour à la patrie.[189] On reconnaît une structure similaire dans l'*Enfer* lorsque Virgile appelle Dante *Tosco* (« Toscan »), comme représentant du peuple et de la langue parlée.[190] D'un point de vue rhétorique, il s'agit donc d'une métonymie.

D'après nos analyses, il est significatif que la notion d'espoir soit exprimée en italien, tandis que l'expression *oculos meos* est en latin qui représente aussi la langue juridique et théologique.[191] La *voix poétique* juge donc la dame en lui faisant des reproches et fait, en même temps, référence à une source biblique.[192] Lazzerini explique que l'expression *pour quoi traï avés oculos meos* remonte à un passage du prophète Michée (6:3) : « *populus meus quid feci tibi et quid molestus fui tibi responde mihi* » (« mon peuple, dis-moi ce que je t'ai fait et quels ennuis je t'ai causés »).[193] Chiamenti fait le même lien, ajoutant que l'on reconnaît aussi les mots de Léonard Bruni dans la question « *et quid tibi feci* » (v. 2).[194] Bien que le caractère biblique des vers en latin de ce texte semble clair, il y a aussi ici une technique de parodie : *oculos meos* – *populus meus*.[195] En même temps, l'indignation et le désespoir du poète en exil s'entendent, une voix qui est, pourtant, non sans espoir : le changement du temps verbal du passé, au présent et au futur dans la *tornada* évoque un avenir sur le mode de l'espoir (ce qui suggère, selon la pensée chrétienne, l'attente d'un meilleur avenir).

---

[189] Pour ce qui est de la personnification d'un pays, cf. les romances espagnoles comme par exemple, les romances *Abenámar* (romance du XV^e^ siècle qui contient la personnification de la ville de Grenade) et *Gerineldo* (romance du XV^e^ siècle completée au XVI^e^ siècle, dans laquelle la perte de sa fille s'égale aux yeux du roi à la perte de son royaume). Abenámar reprend aussi le *topos* de la représentation de la dame comme une forteresse dont il faut s'emparer, image traditionnelle de l'amour courtois.

[190] Dante, *Inferno X, 22*.

[191] Cf. Umberto Eco qui explique que dans *De vulgari eloquentia* que Dante, en tant que poète, se servait de l'italien ; en tant que philosophe et scientifique politique, il se servait de la langue traditionnelle de la théologie et du droit (Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*, p. 35).

[192] Cf. Lucia Lazzerini, *op. cit*., p. 143.

[193] C'est nous qui traduisons d'après Lucia Lazzerini, *op. cit*., p. 143.

[194] Cf. Leonardo Bruni: "*Popule mee, quid feci tibi*?" (Massimiliano Chiamenti, *op. cit*.,p. 200). Léonard Bruni (1370-1444), surnommé l'Arétin, était un chancelier florentin, humaniste et historien. De plus, il fut un des premiers à étudier la littérature grecque.

[195] Lucia Lazzerini, *op. cit*., p. 145.

D'un point du vue socioculturel, la notion d'une grande perte prédomine vers la fin de la strophe I : les expressions *fortuna ruinosa, tempo perde, né già mai tocca di fiorette il verde* apparaissent *a priori* comme une grande plainte amoureuse, souvent répétée et tout à fait dans la lignée des troubadours. Mais le ton ironique est indéniable et se note tout au long du poème. Par exemple, l'antiphrase *tu sai ben come gaude* du vers 7 sent nettement l'ironie. L'amant ne se plaint-il pas surtout du temps perdu à attendre la grâce de la dame ? Dans ce cas, *le temps perdu* pourrait symboliser la jeunesse et, par extension, la vie perdue. Mais il est bien possible que l'on réfère encore au pardon de la patrie ; par conséquent, le destinataire devient ambigu. En particulier dans la strophe III, la juxtaposition de la personnification de la dame et celle de la patrie se mélange de manière à ce que les deux se confondent en une sorte d'identité. Sans espoir, le *moi-poétique* périrait : *per lei dolorosa morte faccio* (v. 5) —*lei* symbolisant ou la dame ou la patrie. Nous observons que Dante utilise sa langue maternelle pour parler de la patrie. Comme les deux noms sont féminins, une fusion linguistique et thématique des deux « personnages » (par un pronom personnel) est possible. En revanche, l'auteur se sert du français pour communiquer les conditions sociales, c'est-à-dire la critique des *autres dames* (v. 5) envers l'imposteur (*n'gannator*, en italien, v. 6).

Le thème principal de la 1ère strophe est le contraste entre la trahison de la part de la dame et la fidélité de l'amant. À plus grande échelle, cela pourrait être interprété comme la notion de trahison de la part de la patrie et la fidélité du poète à celle-ci.

Sur le plan linguistique, l'interaction des langues coïncide avec celle des actions et des sentiments du *moi poétique*. Par exemple, la *persona lyrique* mélange le français et l'italien dans les vers 5-6 pour accuser le personnage de la dame traîtresse, c'est-à-dire qu'il la rabaisse en lui

faisant des reproches. En revanche, elle se sert d'une combinaison latin-langue romane afin de mettre l'accent sur les oppositions (par exemple, *gaude – miserum cor*), sur les répétitions des mots-clés comme, par exemple, *cor/cure* ainsi que sur la répétition d'un registre, comme, par exemple, ceux du mal d'amour et de l'attente : *prestolatur, sper, aspettando*. De plus, la *persona lyrique* s'exprime souvent en latin pour parler de soi-même (v. 4), pour juger la dame et pour juxtaposer la déloyauté et la fidélité, le Mal et le Bien (v. 2-3). Compte tenu de la terminologie des *Leys d'Amors*, il est évident que le mélange entre le latin et une langue romane correspond à la technique de la *cobbla meytadada* : « une part, ou la moitié, prends du latin et l'autre part ou la moitié, prends d'une langue romane ».[196] En suivant les règles des *Leys*, la fusion syntaxique des langues entraîne que chaque phrase se compose d'une partie en langue romane et d'une partie en latin, ainsi que les langues se complémentent (par exemple, dans les vers 1-2 et 2-3). Dans les vers 7-9 et 10-13, on note des phrases de plus en plus longues, ainsi qu'un effet d'homogénéité entre les langues.

[196] « *la una part o meytat pren del lati e l'autra part o meytat del romans* » (Joseph Anglade, *op. cit*., p. 173). C'est nous qui traduisons d'après Anglade.

Strophe II :

1	Conqueror, cor suave, de te primo,	*Avant tout, doux cœur, je me plains de toi,*
2	ché per un matto guardamento d'occhi	*parce qu'à cause d'un regard insensé des yeux*
3	vous non dovris avoir perdu la loi;	*vous ne devriez pas avoir perdu la loi ;*
4	ma e' mi piace che li dardi e i stocchi	*mais il me fait plaisir que les flèches et les rapières*
5	sempre insurgant contra me de limo,	*dardent toujours furtivement sur moi,*
6	dount je seroi mort, pour foi que je croi.	*desquelles je serai mort, par ma foi.*
7	Fort me desplait pour moi,	*Il me déplaît fort*
8	ch'i' son punito ed aggio colpa nulla;	*d'être puni et affligé sans raison ;*
9	nec dicit ipsa: "malum est de isto";	*et qu'elle ne dise pas elle-même : « le mal provient de celui-là ; »*[197]
10	unde querelam sisto.	*ce pour quoi je cesse mes plaintes.*
11	Ella sa ben che, se 'l mio cor si scrulla	*Elle sait bien que, si mon cœur cherche*
12	a penser d'autre, que d'amour lesset,	*à penser à une autre parce que son amour diminue,*
13	le faux cuers grant painë an porteret.	*le cœur infidèle en aurait beaucoup de peine.*

Champs lexicaux et figures littéraires:

Du point de vue thématique, la structure de cette strophe est similaire à celle de la strophe précédente. Le poète commence par une répétition du champ lexical de la trahison (c*onqueror, cor suave, de te primo, vous non dovris avoir perdu la loi*) qu'il entremêle au registre de la vue : *un matto guardamento d'occhi* (v. 2), *che li dardi e i stocchi* (v. 4), *malum est de isto* (une périphrase qui remplace peut-être le regard, v. 9).[198] La polysémie du vers 4 est évidente : *l'amant lyrique*, fait-il référence aux yeux du vers 2 étant donné l'emploi de l'italien aux vers 2 et 4 ? Ou bien, se réfère-t-il à l'amour, vu le parallélisme entre les vers 4 des strophes II (les flèches de Cupidon) et III (Amours) ? Si c'est bien le cas, nous dirions que l'italien exprime la

[197] L'emploi du mot *isto* (« celui-là ») est très ambigu ici : *isto* peut référer au regard, mais avec le discours sur Amour (v. 4, strophe II et vers 4, strophe III), il pourrait aussi référer à l'amour, à Cupidon, au cœur, ou à l'amant.
[198] Le registre de la vue pourrait témoigner de l'influence des stilnovisti.

joie de tomber amoureux (*mi piace*), alors que le français (v. 7, strophe II et v. 4, strophe III) montre l'impuissance de l'amant devant l'amour et ses souffrances dont il éprouve une certaine jouissance.[199] Cette ambivalence donne à la chanson un dynamisme intéressant : l'ambiguïté entre sujet et objet, entre les auteurs de la mort : le responsable personnifié (Amour) et le responsable animé (la Dame). Sur le plan linguistique, on note le lien thématique intra- et interstrophique ainsi que celui entre les langues.

On note aussi la critique du vice, suggérée par l'adjectif *matto* (« fou », v. 2), par opposition à la raison, une pensée qui s'entend, par exemple, au vers 9 et 10 (en latin). Eco explique que c'est la raison qui guide l'homme. Cela s'exprime sous forme de discernement et de jugement.[200] Par conséquent, nous sommes d'avis que le latin représente aussi la langue de la raison. En tant que langue du droit et de la théologie, elle n'est pas sujette à la mutabilité humaine, c'est-à-dire aux sentiments ou au cœur. Le verbe *conqueror* (à noter l'emploi du latin) figure, au moins phonétiquement, dans le nom *cor* (*cor*, *cuer* en ancien français), un des mots-clés du texte. De plus, *cuers* (« cœur », v. 13), *cor* en latin (v. 1) et *cor* en italien (v. 11), veut aussi dire *courage* (et *corage* en ancien français signifie aussi *cœur*)[201] —il s'agit de mots apparentés par l'étymologie.[202] D'où la question de savoir quel cœur *l'amant lyrique* cherche à encourager. Toutefois, phonétiquement, *conqueror* suggère aussi un contexte belliqueux et de conquête des points de vue français (le verbe *conquérir*) et italien (le verbe *conquistare*). Dans ce

[199] Cf. Michel Zink qui explique que les troubadours « ont un mot, le *joi*, différent du mot joie (*joya*, fém.) » pour désigner « ce mélange de souffrance et de plaisir, d'angoisse et d'exaltation. » (Michel Zink, *op. cit*., p. 103).
[200] Cf. Umberto Eco, *op. cit*., p. 38.
[201] Voir *supra*, strophe I (en occitan) chez Raimbaut : le mot *coratges* (v. 6) signifie également *cœur*.
[202] Une remarque formelle sur le mot-clé *cœur* qui apparaît en trois langues : *cor* (en latin), *cor* et *cuers*. Le mot *cuers* est un mélange entre le résidu grammatical du cas sujet (sg.) de l'ancien français par rapport au *–s* final (la forme en a. fr., qui est masculin, est *cuer* / *coer* / *cor*) alors que l'article défini *le*, du cas régime, témoigne d'une évolution de la langue. Par contre, il n'est guère étonnant que la forme en italien soit la même que celle en latin étant donné que l'italien est la langue la plus proche de la langue-mère.

cas, le poète joue sur les mots. C'est comme si la *persona lyrique* insistait au moyen d'une répétition sur l'infidélité du cœur féminin. Cependant, la *voluptas dolendi* pour l'amour d'une dame traîtresse et impitoyable (*cor di ghiaccio*, strophe III, v. 1), *topos* de la lyrique troubadouresque, se métamorphose en ironie. Comme on l'a déjà vu dans la 1ère strophe, le registre de la versatilité de l'amour se répète (*mio cor si scrulla / a penser d'autre, que d'amour lesset*, v. 11-12), et il en est de même pour celui de la déception amoureuse et du désespoir : *nec dicit ipsa: "malum est de isto* (v. 9), *le faux cuers grant painë an porteret* (v. 13). Ces vers témoignent de l'insistance du poète sur les jeux d'équivoques : *isto* (dont on a déjà parlé) et *le faux cuers* qui peut être une synecdoque pour l'amant ou pour la dame infidèle. Nous dirions qu'il s'agit d'une équivocité bilingue ici qui englobe le latin et le français. Malgré tout, la *voix poétique* tiraillée entre l'amour et la déception, montre aussi l'impossibilité d'échapper aux tromperies et aux chagrins de l'amour, d'où la fuite dans l'ironie : il se pourrait que l'aimé s'intéresse à une autre (et comme on l'a déjà vu dans la 1ère strophe, la tromperie s'explique en langue romane). Cette déclaration dévoile que ce n'est pas l'amour qui est inaccessible, mais l'idéal de la fidélité féminine, symbole de l'amour idéal.

Le champ lexical du regard est étroitement lié à celui de la mort qui prend, comme on l'a déjà vu chez Raimbaut, une position centrale dans le poème. Les yeux de la dame qui *sempre insurgant contra me de limo* (v. 5) [et] *dount je seroi mort* (v. 6) deviennent une arme qui vise à tuer. L'image du regard maléfique rappelle le basilic, animal légendaire mi-serpent mi-coq,[203] et

[203] Dans des textes en ancien français ou trouve aussi le terme de *basilicoq*. Cependant, le regard qui tue n'est pas une invention du Moyen-Âge, mais remonte à la mythologie grecque. On l'accorde par exemple, à Méduse, une des trois Gorgones. De plus, le basilic est le plus dangereux des animaux symboliques parce que « selon la tradition antique reprise par les *Bestiaires*, il tue les hommes au moyen de son seul regard » (Marie-Noëlle Toury, *op. cit.*, p. 30). Le genre du bestiaire est né vers le début du XIIè siècle. Basé sur la tradition du *Physiologus* (texte grec du IIè siècle après J.-C., d'un auteur anonyme), le *Bestiaire* cherche avant tout à enseigner une morale chrétienne simple. Parmi les bestiaires les plus connus, citions, par exemple, le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, celui de Richard de Fournival et celui de Pierre de Beauvais (l'œuvre la plus proche du *Physiologus*).

suggère en même temps la puissance de la dame : c'est elle qui a l'autorité et qui devient l'agent de mort. Son regard vise à la soumission et à la domination de l'amant. La comparaison de la dame au basilic est une des comparaisons préférées chez les troubadours qui évoque aussi le *topos* médiéval des dangers de l'amour —l'amour qui égale la mort est un thème courtois, un *cliché* repris par Dante. Ce qui est typique de la courtoisie, c'est le fait que l'amant dit que la souffrance lui plaît (*e' mi piace*, v. 4), mais en réalité, ne lui plaît pas (*Fort me desplait*, v. 7). L'opposition entre les deux sentiments constitue aussi l'ambivalence de l'amour : la notion du plaisir est exprimée en italien, alors que celle du déplaisir se communique en français.[204]

Cependant, on note que la *persona lyrique* se sert du conditionnel « je seroi mort », c'est-à-dire qu'elle parle en imagination et qu'il s'agit d'une hypothèse irréelle étant donné qu'il lui reste de l'espoir. La confiance en la miséricorde divine se voit, à notre avis, dans la référence religieuse *de limo* dont voici une source possible : « *par conséquent, Dieu modela l'homme avec la glaise du sol et insuffla dans sa figure l'haleine de vie* […]. »[205] L'espoir inspire au poète banni la force de vivre.

On reconnaît aussi les mots du poète toscan, Guittone d'Arezzo (1235 – 1294), dans *Ahi lasso, che li boni* e li malvagi : « *il fit l'homme avec <u>la glaise du sol</u> et l'en modela* » (v. 63).[206] D'une part, on pourrait argumenter qu'il s'agit d'un jeu de mots entre *de limo – de imo* (« des profondeurs », en italien, expression liée au thème de la mort et à rapprocher du *De profundis grégorien*, latin) pour visualiser que les yeux dardent du plus profond de l'âme, c'est-à-dire du

[204] Cette opposition de sentiments montre que la réalité n'est plus la même quand on est amoureux. Dante reprend ici les thèmes principaux de Pétrarque : l'ambivalence de l'amour, par exemple l'espoir et le désespoir, l'amour et la haine, l'amour et la mort.
[205] « *Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae* […]. » (*Gen. II, 7).* C'est nous qui traduisons.
[206] « *<u>de limo terre</u> l'om fece e formòne.* » C'est nous qui soulignons et traduisons.

cœur de la dame.[207] De plus, le verbe *insurgant* est sémantiquement classable en verbe de spécification d'une action : il visualise un mouvement de bas en haut, et il en est de même pour l'action de former l'homme de *limo terrae,* qui suggère la verticalité. *Insurgant* évoque aussi le déplacement symbolique de l'intérieur vers l'extérieur. D'autre part, l'image des yeux qui « *sempre insurgant contra me de limo* » rappellent la *Divine Comédie*, ou plus précisément les yeux des bêtes qui dardent du plus profond de l'*Enfer* ainsi que du *Purgatoire*.[208]

Pour ce qui est de la mort d'amour, on note que, chez Dante, l'amant en parle une fois dans la strophe II (*je seroi mort*), et deux fois dans la strophe III, à savoir dans les vers 5 (*dolorosa morte faccio*) et 6 (*neque plus vitam [conservo]*).[209] La notion de mort apparaît donc en trois langues et, surtout dans la 3ème strophe, les paroles en latin ne paraissent qu'un simple écho de celles en français et en italien.

Passons maintenant aux champs lexicaux de l'injustice et du tort fait à un individu : *fort me desplait pour moi, / ch'i' son punito ed aggio colpa nulla* (v. 7-8). De plus, le *faux ris* (v. 1, strophe I) de la dame se transforme en *faux cueurs* (v. 13, strophe II) et fait penser non seulement

[207] Malheureusement nous n'avons pas eu accès aux manuscrits originaux qui nous auraient permis de vérifier s'il s'agit peut-être d'une faute scribale.

[208] Le *Purgatoire* symbolise le processus de purification de l'âme après la mort, en dehors du paradis. Dans ce contexte, nous soutenons que le poème révèle ici la double chute d'un personnage, c'est-à-dire une chute verticale « linéaire. » En fait, cette notion d'une double chute perce souvent dans la littérature espagnole médiévale, par exemple, dans le *Poème du Cid* (*El Poema de Mio Cid*), chanson de geste rédigée vers 1207. Bien que ce terme semble être un oxymore, il est tout à fait approprié, étant donné que le bannissement de la patrie est un éloignement horizontal qui est, selon la tradition germanique, un châtiment : la distance entre la patrie et l'exil symbolise l'Enfer —nous pensons en particulier à l'expatriation de Dante. L'Enfer est pourtant, selon la religion chrétienne, de nature verticale et suggère une descente de haut en bas. Autrement dit, il fait surgir l'image d'une personne déshonorée tombée dans un gouffre. Mais, comme on se trouve au *Purgatoire*, le mouvement est à sens inverse, c'est-à-dire qu'il est de bas en haut. À cela s'ajoute que l'atmosphère du *Purgatoire* est caractérisée par la nostalgie et l'espérance. On pourrait donc dire que le poète se sert d'un *topos* de la *fin'amor*, c'est-à-dire du regard maléfique (de la dame, de l'Autre), pour établir un lien entre la souffrance d'un amant malheureux et l'état d'exil. Les deux états d'âme ressemblent à l'Enfer et en même temps, se basent sur la confiance ferme en un avenir meilleur, visualisée par le regard de bas en haut.

[209] Rappelons que chez Raimbaut la *persona lyrique* mentionne aussi deux fois la possibilité de la mort d'amour, à savoir les expressions « *je muer* » (v. 22) et « *me tue* » (v. 46). On se rend compte d'une certaine complémentarité du point de vue sémantique, bien que *je muer* (*je* désignant le sujet) soit intransitif, alors que *me tue* (*me* désignant l'objet) est transitif.

à la trahison, mais aussi aux intrigues amoureuses et à l'amour perçu comme un vice. Dans ce cas, il est intéressant de constater que l'amant se sert uniquement du français lorsqu'il parle de la « fausseté, » c'est-à-dire de l'inconstance du personnage de la dame. Le contraste entre l'injustice féminine, qui est *fausse*, et l'innocence de celui qui *aggio colpa nulla* (communiquée en italien) est très fort et, similaire aux vers 4 et 7, exprimé en langues romanes —leur juxtaposition et bilinguisme renforçant l'opposition. Par rapport à la sonorité des mots-rimes, nous avons remarqué que les vers en français (3, 6, 7) de la strophe II se terminent en *–oi* comme on l'a vu chez Raimbaut dans le huitain en français (la strophe III). Les mots *loi* (v. 1 chez Dante, v. 8 chez Raimbaut) et *moi* (v. 7 chez Dante, v. 20 chez Raimbaut) comportent cette rime. De plus, la strophe III chez Raimbaut constitue la strophe centrale de la *canso,* et il en est de même pour la strophe II chez Dante.

Le thème principal de la 2ème strophe : les dangers du regard féminin, et par extension, les dangers de l'amour qui est caractérisé par l'inconstance. De plus, l'amour et la mort sont présentés comme des entités étroitement liées l'une à l'autre.

Strophe III :

1	Ben avrà questa donna cor di ghiaccio	*Peut-être cette dame aura-t-elle un cœur de glace*
2	e tant d'aspresse que, ma foi, est fors,	*et tant de sévérité qui est, selon moi, cruelle,*
3	nisi pietatem habuerit servo.	*à moins qu'elle ait pitié de son serviteur*
4	Bien set Amours, se je non ai socors,	*Amour sait bien que, si je n'ai pas de secours,*
5	che per lei dolorosa morte faccio	*je fais pour elle une mort douloureuse*
6	neque plus vitam, sperando, conservo.	*et que je ne reste plus en vie en espérant.*
7	Ve omni meo nervo,	*Je vois avec toute ma vigueur [d'esprit],*
8	s'elle non fet que pour soun sen verai	*que si elle ne m'accorde pas de voir son sein [,]*
9	io vegna a riveder sua faccia allegra.	*je viens pour revoir sa figure heureuse.*
10	Ahi Dio, quant'è integra.	*Ah Dieu, comme elle est honnête.*
11	Mes je m'en dout, si gran dolor en ai:	*Mais je m'en doute, [et] ainsi j'ai grande douleur :*
12	amorem versus me non tantum curat	*elle ne montre pas tant d'amour envers moi*
13	quantum spes in me de ipsa durat.	*que d'espoir perdure en moi à son égard.*

Champs lexicaux et figures littéraires:

Cette strophe évoque d'abord l'image de la dame indifférente et dure (*cor di ghiaccio, tant d'aspresse […] fors, nisi pietatem habuerit, amorem versus me non tantum curat* —il s'agit d'une locution négative ici— et *quantum spes in me de ipsa durat*) qui désigne néanmoins le contraste entre l'amour de la part de la dame et la persistance de l'espoir masculin. On note le registre conventionnel de la joie et de l'intégrité (*sua faccia allegra* [et] *quant'è integra*) qui contraste nettement avec celui de la cruauté. De plus, l'antithèse entre le faux sourire (*incipit* de la 1ère strophe) et la dame d'un « *cœur de glace* » (*incipit* de la 3ème strophe) oppose le monde extérieur au monde intérieur.

L'amant continue donc ses jeux sémantiques en favorisant l'antithèse et l'opposition dans toutes les langues : il se sert des langues romanes lorsqu'il caractérise le comportement féminin

et du latin quand il met l'accent sur la fidélité masculine. C'est l'homme le serviteur (v. 3), c'est lui qui semble montrer le plus d'amour (v. 12) et d'espoir (v. 13).

Le champ lexical du langage féodal et de la servitude se répètent dans les rimes dérivées *servo* (v. 3) et *conservo* (v. 6). Il est pertinent que la fidélité de l'amant soit représentée en latin,[210] et pourtant, il est évident que les mots appartiennent non seulement au vocabulaire féodal, mais pourraient aussi faire allusion au service de Dieu. À notre avis, cette alternance reflète en même temps la hiérarchie des langues, avec le latin au sommet —c'est la langue savante et celle de l'Église.

Cela dit, l'invocation à Amour (personnage allégorique, v. 4), figure entre les verbes *servo* et *conservo*. Il suit la répétition du champ sémantique autour d'*amour* au vers 12 (*amorem*) qui est également en latin. Il s'agit d'un mot-clé ici comme on le verra dans notre Tableau 19.

Le mot-clé *cœur*, étroitement lié au champ lexical de l'amour, apparaît, comme on l'a déjà vu dans la 2ème strophe, en langues romanes (*cor*, v. 1 ; so-*cors*, v. 4), mais non en latin. En revanche, dans la 1ère strophe, *cœur* figure uniquement en latin (v. 8) : nous dirions que l'auteur poursoit ici la pratique du jeu de contrastes entre la stabilité et l'humeur sentimentale.[211]

De plus, les dérivés grammaticaux liés à la vue, *ve* (au présent, v. 7), *verai* (au futur, v. 8) et *riveder* (à l'infinitif, v. 9), témoignent de la technique des rimes grammaticales. Le verbe *riveder* peut également être classé comme une rime dérivée.

Le thème principal de la 3ème strophe est la fidélité éternelle du serviteur par opposition à l'indifférence, voire la cruauté, de la dame.

---

[210] Voir *supra*, p. 83.

[211] Il est intéressant de noter que le mot français *socors* (« secours ») existe également en latin où il signifie plutôt le contraire : *inerte, inactif*. C'est-à-dire qu'étymologiquement, le poète suggère déjà l'état d'un être humain qui ne donne plus de signe de vie, qui est mort comme l'annonce la *persona lyrique* au vers 5. Cf. De Vaan, *Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages*.

Sur le plan linguistique, le mélange des langues témoigne d'une fusion syntaxique parfaite des langues romanes et du latin malgré la soi-disant supériorité du latin comme langue littéraire. Piciarelli est d'avis que Dante cherchait à montrer « la dignité qu'à l'époque l'hégémonie du latin refusait aux langues vulgaires. Il dit ensuite que l'auteur a pu être tenté, avant même d'avoir écrit la *Divine Comédie*, par l'essai d'une chanson trilingue *Aï faux ris* dont il faut quand même noter que son attribution reste incertaine.[212] Nous disons que Piciarelli a tout à fait raison d'un point de vue linguistique. Cependant, l'emploi du latin dans un texte multilingue provoque la question de savoir si le thème de l'amour courtois ne serait pas ici une métaphore de l'amour pour Dieu qui oppose le faux amour au vrai.

À cela s'ajoute que l'alternance linguistique montre clairement le moyen stylistique d'une relation de cause à effet, comme on l'a déjà vu chez Raimbaut.[213] En fait, on note cette relation dès le début d'*Aï faux ris,* indépendamment du passage d'une strophe à l'autre. Par exemple, la strophe I commence par une structure de question (v. 1-3) et réponse (v. 4-6). En revanche, dans la strophe II, Dante arrange les vers 1 -3 de manière à ce que le vers 1 donne l'effet, tandis que les vers 2 et 3 expliquent la cause (de la plainte). Par conséquent, il y a une certaine symétrie, étant donné que le deuxième vers complète le sens du premier. Il en est de même, par exemple, des vers 7 (l'effet) et 8 (la cause) de la 2ème strophe. Et dans la strophe III, cette relation de cause à effet est très forte : les vers 1-4 donnent la cause de la décision de l'amant malheureux de renoncer à la vie : *che per lei dolorosa morte faccio* (v. 5).

D'une part, la fuite du *moi poétique* dans la mort symbolise non seulement l'abandon de l'amour, mais aussi l'impuissance devant l'amour et ses souffrances —thème bien connu dans la poésie des troubadours et des trouvères qui montre que la *fin'amor* serait alors un paradoxe parce

[212] Contrairement à Chiamenti (voir *supra*, note 164), Piciarelli suit évidemment les médiévistes qui doutent de la paternité de la chanson trilingue (Enrico Piciarelli, *Il plurilinguismo in Dante*, p. 2).
[213] Voir *supra*, analyse de la strophe IV.

qu'elle résulterait en l'échec de l'amour et donc la mort de l'amant. D'autre part, il est évident que l'amant utilise la menace de sa mort pour avancer dans sa requête amoureuse. Par conséquent, il parle de sa souffrance pour « se valoriser aux yeux de sa Dame ou pour qu'elle prenne en pitié, mais aussi pour dénoncer et mettre en évidence ses défauts qui sont surtout la cruauté [et] l'indifférence. »[214]

Tornada :

1	Cianson, povés aler pour tout le monde,	*Chanson, tu peux faire le tour du monde,*
2	namque locutus sum in lingua trina,	*parce que je narre en trois langues,*
3	ut gravis mea spina	*afin que ma souffrance atroce*
4	si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta:	*soit connue partout. Que tout homme écoute :*
5	forse pietà n'avrà chi mi tormenta.	*peut-être qu'elle, qui me tourmente, en aura de la pitié.*

Sur le plan thématique, *l'amant lyrique* implore la *cianson* qu'elle fasse le tour du monde afin que ses souffrances soient connues partout. C'est là un aspect important du multilinguisme : en se servant d'une chanson trilingue, on attribue à chaque langue le rôle de messager particulier. S'adressant à une communauté linguistique différente, *l'amant poétique* permet donc à un plus grand nombre de destinataires d'assister à sa misère.[215] Partager la douleur personnelle avec tout le monde est un *topos* que l'on trouve souvent dans la poésie de Pétrarque, par exemple.

Nous reconnaissons ici sans peine un style d'envoi qui se trouve en français et en occitan. L'amant, manquant de hardiesse, se sert d'un agent, la chanson, pour atteindre son but. Chez les trouvères, ce motif se présente le plus fréquemment sous la forme d'une

[214] Cf. Marie-Noëlle Toury, *op. cit*., p. 63.
[215] Quant à fonction poétique du langage, voir Roman Jakobson, *op. cit*., p. 213-214.

personnification de la chanson en messager. Bien que l'on s'adresse à la chanson en plusieurs langues, le poète reste dans l'atmosphère de la lyrique courtoise : le *je lyrique* se confond donc avec le poète-créateur.[216]

On note l'emploi du futur *avrà* (en italien) au vers final : l'espoir est la vertu par excellence qui aide *l'amant lyrique* à supporter sa misère. En même temps, des considérations socioculturelles et linguistiques s'imposent, car les motifs du cœur, des yeux et du mal d'amour permettent une polyvalence d'interprétations, comme le montre le chapitre suivant.

La Polysémie de la parole

a. L'alternance linguistique autour de l'unité lexicale du *cœur*

En nous basant sur nos analyses structurales, nous revenons d'abord au registre principal, celui du cœur, qui figure dans le texte entier (voir *supra*, Tableau 14, La Quadrature du cercle). On verra que l'auteur se sert surtout du latin pour décrire non seulement la souffrance de l'*amant poétique*, mais aussi son consentement inconditionnel à un service assidu et une fidélité absolue. C'est la conception de la vertu de la stabilité enracinée dans le cœur de l'amant qui s'oppose au faux cœur féminin. De plus, en tant que mot-clé, le mot *cœur* évoque à travers les langues différentes tout un « discours » entre une voix masculine et une voix féminine.

[216] Chantal Phan, « La Tornada et l'envoi : Fonctions structurelles et poïétiques, » p. 58.

Tableau 15 – Occurrences du mot *cœur* et des mots semblables sur le plan phonétique

Strophe I		Strophe II		Strophe III	
Vers - Mot	Vers - Mot	Vers - Mot	Vers - Mot	Vers - Mot	Vers - Mot
1	7	1 – cor (f.)	7	1 – cor (f.)	7
2	8 - cor (m.)	2	8	2	8
3	9	3	9	3	9
4	10	4	10	4 – so-cors (m.)	10
5	11	5	11 – cor (m.)	5	11
6	12	6	12	6	12
	13		13 – cuers (f.)		13

Notre Tableau 15 relève six occurrences du mot *cœur* et de son réseau phonétique : l'entité masculine est indiquée par (m.) et l'entité féminine (la Dame) par (f.). Les deux colonnes de la strophe I représentent les deux premières sextines.[217] Une fusion des colonnes en une seule strophe montre non seulement l'alternance du masculin et du féminin, mais aussi celle des langues.

Tableau 16 – L'ensemble phonique du mot *cœur* et l'alternance linguistique

Vers	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Langue(s)
1		cor (f.)	cor (f.)	latin - italien
2	cor (m.)			latin
3				
4			so-cors (m.)	français
5		cor (m.)		italien
6				
7		cuers (f.) *		français

Il est à noter que le mot *cœur* et ses dérivés figurent systématiquement dans chaque strophe. Il faut pourtant admettre qu'il y a une ambiguïté (*) au vers 7 de la 2ème strophe car une référence à chaque entité nous semble possible. Le changement de langue et la répétition du destinateur féminin ou masculin (indiqué par la flèche) produisent l'effet d'une rupture. Ce qui

[217] Voir *supra*, Tableau 13.

nous semble plus important est le fait que le poète met toutes les langues au même rang : chacune apparaît 2 fois.

b. L'alternance lexicale des *yeux* et du *mal d'amour*

L'examen du poème révèle que les occurrences du terme *yeux* se concentrent sur les vers 1 – 4 de chaque sizain.

Tableau 17 – « Rimes » internes du champ lexical de la vue

Vers	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Langue(s)
1			ve (m.)	latin
2	oculos (m.)	occhi (f.)	verai (m.)	latin - italien- français
3		isto	riveder (m.)	latin - italien
4		li dardi e i stocchi (f.)		italien
5		insurgant (f.)*		latin
6				
7				

Par rapport au latin et à l'italien, nous observons d'abord une alternance régulière de six occurrences, suivie d'une occurrence en français et d'une en italien (strophe III). Quant à la rime, l'expression *oculos meos* constitue une rime interne, *occhi* et *stocchi* sont des mots-rimes et il en est de même pour *isto* (- *sisto*) et le verbe *verai* (- *ai*). Au total, le latin figure quatre fois dans notre tableau, l'italien trois fois et le français une fois. Nous attribuons au verbe *insurgant** une double fonction, étant donné qu'il s'agit du regard qui entraîne la mort —en fait, la préposition *contra* (« contre ») est pertinente ici. C'est pourquoi le verbe apparaît dans les Tableaux 17 et 18.

Au champ lexical des yeux s'opposent le registre du mal d'amour et celui de la mort qui constituent le dernier cercle (voir *supra*, p. 76). Le résultat est le suivant :

Tableau 18 – L'ensemble lexical du mal d'amour

Vers	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Tornada	Langue(s)
1					
2					
3	fraude	malum (f.)		gravis mea spina (m.)	italien- latin - latin
4	malure (m/f)	querelam (m.)			français - latin
5	fortuna ruinosa (m/f)	insurgant *	morte (m.) – dolor (m.)	tormenta (m.)	latin – latin – italien – français - italien
6		mort (m.) – amour lesset (f.)	neque plus vitam conservo (m.)		français – français – latin
7					

L'intégration de la *tornada* dans le tableau suivant s'impose, car il s'agit du message poétique que le poète adresse à ses destinataires. Notre analyse visualise que le champ lexical du mal d'amour se concentre dans les vers 3 – 6, bien qu'il se confonde par endroits avec le registre des yeux. Rien n'est plus logique que cela puisque le regard et le mal qui en résulte sont étroitement liés.[218] Quant aux occurrences linguistiques, l'italien apparaît 3 fois, le français 4 fois et le latin 6 fois. Pourquoi donc cette prédominance du latin par rapport au champ lexical du mal et de la mort ?

c. Synthèse : les yeux, l'amour et la mort par rapport à l'amour de Dieu

L'intégration des Tableaux 17 et 18 dans un seul tableau montre l'ensemble des registres et le rôle central attribué à Dieu. On remarque que le poète répète deux fois en langues romanes les exclamations *Ah Dieu* dans le vers 4 (des strophes I et III). Pour ce qui est de l'importance du chiffre 4, on a relevé quatre noms dans chaque strophe.[219] De plus, les exclamations et les

[218] Voir *supra*, la relation de cause à effet.
[219] Nous nous basons sur nos analyses à la page 70, voir *supra*.

occurrences du terme *amour* apparaissent quatre fois en position initiale,[220] par conséquent nous concluons que *Dieu* et *amour* sont des mots-clés.

Tableau 19 – Synthèse des tableaux 17 et 18

Vers	Strophe I	Strophe II	Strophe III	Tornada
1	faux ris		ve	
2	oculos	occhi	verai	
3	fraude	malum - isto	riveder	gravis mea spina
4	malure	li dardi e i stocchi - querelam		
(4)	Ai Dieus		Amours – Ai Dio	
5	fortuna ruinosa	insurgant	morte – dolor	tormenta
6		mort – amour lesset	neque plus vitam conservo – amorem	
7				

Nous interprétons la présence du mot *Dieu* au vers 4 comme l'axe central autour duquel se déroulent les groupes lexicaux du poème. Dans ce cas, la position du mot *amorem* (au début de l'avant-dernier vers de la strophe III) est pertiente ici ; c'est vers la fin du poème que l'on parle pour la dernière fois de l'amour qui est, pourtant, nié par le verbe *non curat* (v. 12). À noter les allitérations en *m* dans les vers 12 et 13, renforcement phonétique de la souffrance. Les noms *Amorem* et *spes* (presque à position initiale du dernier vers) s'intègre donc dans le monde de la *fin'amor* où tout homme amoureux est conduit par son cœur et par l'espoir —non par la raison.[221] C'est la stabilité de l'amour divin qui serait communiquée en latin, langue caractérisée par sa suprématie et sa stabilité traditionnelles et, comme on vient de le montrer, langue de la

[220] Nous incluons le nom *Amours* pour les raisons suivantes : selon la syntaxe en français moderne, *Amour* en fonction grammaticale de sujet appartient au début du vers. C'est le *–s* final, résidu grammatical du cas sujet (sg., m.) de l'ancien français, qui permet sa position au milieu du vers. De plus, l'expression *amour lesset* se distingue des autres noms par sa position finale.

[221] Quant à la perception troubadouresque du cœur comme siège de la vie sentimentale, voir Glynnis Cropp, *op. cit.*, p. 254-264.

raison. Dante semble démontrer que l'échec de la raison conduit à l'égarement de tout être amoureux. Étant donné l'inconstance de l'amour terrestre, il faut accepter la réalité telle qu'elle est et chercher l'amour divin. Par conséquent, on peut dire qu'il oppose l'amour divin à l'amour terrestre —c'est là l'opposition entre le vrai amour et le faux.

En somme, cette chanson n'est qu'une variation sur la définition de l'amour, telle qu'on la trouve notamment dans la tradition des troubadours. Mais Dante va plus loin en montrant la complexité de l'amour et de la vie sentimentale de manière à donner une nouvelle orientation au genre du *sirventes-canso* en se servant de deux langues romanes et du latin. À cela s'ajoute que tout au long du poème, l'auteur met l'accent sur les antithèses : il oppose le Faux au Vrai (strophe I), la vertu au vice et le plaisir au déplaisir (strophe II), la vie à la mort (strophe III), l'espoir au désespoir (*tornada*).[222] C'est précisément pour cette raison qu'il y a une grande opposition entre le « moi » de l'amant déçu (et son interprétation de l'amour) et l'Autre, c'est-à-dire la dame —c'est surtout la juxtaposition bilingue des équivocités qui renforce le contraste.

Du point de vue linguistique, nous constatons que Dante montre la compatibilité des deux langues romanes et du latin dans le domaine littéraire. Suivant la technique de la *cobbla meytadada*, le poète se sert systématiquement de deux ou plusieurs langues pour répéter les différents registres : celui de l'injustice et de l'inconstance de l'amour figure surtout dans les expressions en langue romane. En revanche, le champ lexical de la vue est représenté par une combinaison latin-langue romane. De plus, la *persona lyrique* s'exprime souvent en latin pour

[222] Ce principe des antithèses remonte à l'école pythagoricienne qui opposait le Bien au Mal, le Vrai au Faux et l'Amour à la Haine. Il est notable que la doctrine d'Empédocle, philosophe grec (vers 480 avant J.-C.) et fondateur de l'ancienne théorie des quatre éléments, ait été une des bases principales de l'enseignement des pythagoriciens.

parler de soi-même, pour souligner l'importance de la vie spirituelle et intellectuelle de l'homme, à savoir la raison.

Piciarelli explique que Dante se servait du latin et des langues romanes qui lui étaient disponibles, c'est-à-dire celles qu'il connaissait.[223] Il est évident que sur le plan hiérarchique, étroitement lié au plan sociopolitique, le latin n'est pas seulement la plus stable et la plus noble des langues étant donné sa *grammatica*, mais représente aussi la langue de l'Église et de sa suprématie. C'est la langue du pouvoir et de la stabilité. Rappelons que dans le *Convivio*, Dante contraste nettement « la mutabilité des langues vulgaires avec la nature stable et permanente du latin. »[224] Cela fait allusion à la précarité des langues vulgaires en vue d'une reconnaissance littéraire comme cela se voit aussi dans *De vulgari eloquentia*. La composition multilingue d'*Aï faux ris*, qui sert également à la critique, reflète l'engagement du poète dans la promotion de la langue vulgaire qui, selon Dante, appartient clairement au domaine littéraire et intellectuel —un rang autrefois seulement attribué au latin. Cette mission sera reprise par la prochaine génération des écrivains italiens dont Pétrarque et Boccace.

[223] Enrico Piciarelli, *op. cit*., p. 4.
[224] Alfred Ewert, *Dante's Theorie of Language*, p. 355.

4 Synthèse de l'analyse

Relevons, ci-dessous, les faits saillants de nos analyses afin de répondre ensuite aux questions posées au début.

Tableau 20 : Similitudes et écart entre *Eras quan vey verdeyar* et *Aï faux ris*

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Paternité	Raimbaut de Vaqueiras	Dante Alighieri
Date de composition	Entre 1190 et 1203[225]	Entre 1306 et 1308[226]
Nombre de mss.	10 (d'après Linskill)	42 (d'après Lazzerini)
Genre	*Canso* pentalingue	*Serventois* trilingue
Langues	L'occitan, l'italien, le français, le gascon et le gallégo-portugais en alternance linguistique par strophe.	Alternance linguistique par vers en français, italien et latin.
Structure strophique	5 *coblas singulars* de 8 vers et une *tornada* de 10 vers.	- 3 *coblas singulars* de 10 endécasyllabes et de 3 heptasyllabes. - Pernicone : un sizain suivi d'une strophe de 7 vers.
Schéma métrique	7 b7' a7 b7' a7 b7' a7 b7' (selon Frank).	ABC BAC c DEe dFF (selon Pernicone) ABbCC (*tornada*).
Sonorité des rimes et leur distribution	*–ar* /*–atges* (strophe I), *–aio* / *–ò* (II), *–iere* / *–oi* (III), *–os* / *–era* (IV) et *–eito* / *–ado* (V) (la séquence reste la même dans la *tornada*).	Sonorité différente d'une strophe à l'autre, mais chaque langue garde son individualité et ne rime qu'avec soi-même.
Mots-rimes	Différents pour chaque langue et strophe.	*Ibid.*
Champs lexicaux principaux	- Strophe I : champs lexicaux du printemps, du mal d'amour, de la poésie et de la musique. - Strophe II : registres du mal d'amour, du désespoir, de la beauté féminine et du vasselage d'amour. Champ lexical de l'été.	- Strophe I : ensemble lexical du regard, de la trahison, du mal d'amour et du désespoir par opposition à celui de l'espoir et de l'attente. - Strophe II : champs lexicaux de la trahison, du regard, de la mort, de l'injustice et du tort fait à un individu. Notion de jugement de l'Autre.

[225] Cf. Ariel Castro soutient comme date et lieu de composition mai 1203, au château Babon à Marseille (José Ariel Castro, *op. cit.*, p. 198).
[226] Cf. Chiamenti qui l'attribue à Dante (Massimiliano Chiamenti, *op. cit.*, p. 203).

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Champs lexicaux principaux	- Strophe III : ensemble lexical de la beauté et de la bonté de la dame par opposition aux registres de la cruauté, de la guerre (lien entre l'amour et la bataille), du langage féodal et de la mort. - Strophe IV : registres de la bonté, de la beauté et cruauté féminines, du langage féodal et de la servitude. - Strophe V : lexique de la souffrance, de l'insomnie et de la puissance. *Tornada* : champs lexicaux du langage féodal, de la guerre, de l'autorité, de la peur et de la mort. Comparaison des registres : • Printemps (aspect temporel) • Mal d'amour (peur, souffrance, insomnie, désespoir) • Poésie et musique • Beauté féminine • Vasselage d'amour (puissance de la dame, bonté) • Cruauté de la dame • Langage féodal (servitude, puissance, autorité) • Guerre • Mort	- Strophe III : contraste entre l'image de la dame dure et cruelle et la dame intègre et joyeuse. Les unités lexicales du langage féodal, de la servitude, du regard et de l'amour. *Tornada* : lexique de la souffrance et de l'espoir. Comparaison des registres : • Attente (aspect temporel) • Mal d'amour (souffrance, désespoir, douleur) • -- • -- • Vasselage d'amour (espoir et attente, amour) • Cruauté, dureté de la dame • Langage féodal (servitude) • Guerre • Mort • Le regard • Trahison, injustice • Intégrité féminine, la joie • Références à la mythologie grecque

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Thèmes	- Strophe I : contraste entre la nature extérieure et l'état d'âme de *l'amant lyrique* (qui est malheureux). Ordre et équlibre de la nature, déroulement du temps. - Strophe II : déclarations d'amour et de fidélité à la dame de la part de *l'amant lyrique*, son désir de possession. - Strophe III : décalage perpétuel entre la bien-aimée et l'adversaire. Lien entre l'amour et la mort. - Strophe IV : louanges de la beauté de la dame et de ses défauts. - Strophe V : insomnie de *l'amant lyrique*, puissance de la dame (qui reste maîtresse du champ de bataille). *Tornada* : oscillation entre les thèmes de la souffrance et de l'admiration.	- Strophe I : contraste entre la trahison de la part de la dame et la fidélité de l'amant. Déroulement du temps. Notion de trahison de la part de la patrie. - Strophe II : dangers du regard féminin, dangers de l'amour. L'amour et la mort sont présentés comme des entités étroitement liées l'une à l'autre. - Strophe III : répétition de la fidélité éternelle du serviteur par opposition à l'indifférence féminine. *Tornada :* chanson messagère et l'espoir.
Figures littéraires	- Strophe I : assonances (en *a*, *e*, *o*), allitérations (en *v*, *m*, *n*), antithèse (*joie d'amour – désespoir*), enjambement et rejet, polysyndète, chiasme. - Strophe II : assonances (en *a*, *e*, *o*), allitérations (en *n*, *m*), comparaison (*la dame – une fleur*), anaphore et antiphrase. - Strophe III : antithèse (*douce – male*), opposition (*vous – je*) et comparaison (*dame – guerrière*). Allitérations (en *n*, *m*), assonances (en *a*, *e*, *o*), anaphore.	- Strophe I : antithèses, jeux sémantiques, chiasme, métaphore et ironie. - Strophe II : opposition, répétition pour mettre l'accent sur l'infidélité du cœur, ironie et jeux d'équivoques (*isto*), synecdoque. - Strophe III : juxtaposition de la personnification (dame – patrie). Oppositions, antithèses, jeux sémantiques. Allitérations en *m* (v. 12-13). Allusions au service de Dieu et l'invocation à Amour. L'alternance linguistique montre clairement le moyen stylistique

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Figures littéraires	- Strophe IV : assonances (en *a, e, o*), allitérations (en *b, p, m, n*), hyperbole (*la beauté*), répétition et opposition, chiasme. Vocatif (dame en apostrophe). - Strophe V : assonances (en *a, e, o*), allitérations (en *m, n)* et descriptions. *Tornada* : symbolisme, jeux phonétiques, enjambement et rejet. Répétition de certains mots-clés et de deux vocatifs. Comparaison des fig. littéraires : • Assonances • Anaphore • Allitérations • Antithèse • Enjambement et rejet • Comparaison • Antiphrase • Opposition • Hyperbole • Répétitions • Vocatif • Symbolisme • Jeux phonétiques • Polysyndète • Chiasme	d'une relation de cause à effet tout au long de la chanson. *Tornada* : personnification de la chanson en messager. Symbolisme de l'espoir. Comparaison des fig. littéraires : • -- • -- • Allitérations • Antithèse • -- • Comparaison • -- • Opposition • -- • Répétitions • Vocatif • Symbolisme • Jeux sémantiques et phonétiques • Chiasme • Métaphore • Ironie • Personnification • Synecdoque
Mots-clés	• *Amor, amar, cor, or* • *Una dona* (I), *ma donna* (II), *belle douce dame* (III), *dauna* (IV), *Belhs Cavaliers* et *ma dauna* (tornada).	• *Cor* (latin), *cor* (italien), *cuers* (français) • *Oculos* (latin), occhi (italien) - v*e* (latin), *verai* (français), *riveder* (italien) • *Ai Dieus* (français), *Amours* (français), *Ai Dio* (italien), *amorem* (latin)

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Fonction des différentes langues	Occitan : • langue d'introduction qui établit le lien entre le monde extérieur et le monde poétique • langue véhiculaire des mots-clés. Italien : • langue du discours courtois (réaffirmation de la beauté de la dame et de la fidélité de *l'amant lyrique*, langage du mal d'amour) • dans la tornada : langue privilégiée pour transmettre le message au destinateur (= langue révélatrice du deuxième discours sous forme de code). Français : • langue du discours courtois (répétition de la fidélité du serviteur) • décalage entre la bien-aimée et l'adversaire • lien entre l'amour et la guerre, voire la mort. Gascon : • langue du discours courtois (répétition de la fidélité du serviteur et de la beauté de la dame) • revient au véritable thème à travers un langage codifié contraste entre *je lyrique* et destinataire (*vous*). • langue privilégiée qui permet *b-* pour *v-* à position initiale (*bos* pour *vos*) —ce gasconisme souligne le code polysémique du discours courtois.	Italien : • notion d'espoir (strophe I) • plaisir et d'innocence de la *persona lyrique* (strophe II) • froideur de la dame et notion de mort par opposition à l'espoir d'une rencontre future • juxtaposition de la personnification de la dame et celle de la patrie (strophe III). Français : fausseté et inconstance féminines. Latin : • références bibliques, langue préférée de la *persona lyrique* pour parler de soi-même, pour juxtaposer sa fidélité et la déloyauté de l'autre ainsi que le Bien et le Mal (strophe I-II) • langue de la raison, du droit et de la théologie • notion de souffrance, fidélité de l'homme serviteur, établit le lien entre les registres féodal et religieux (strophe III) • exprime mouvement des yeux (regard maléfique de la dame, flèches d'Amour). Importance de la fusion syntaxique des langues : a. bilinguisme en langues romanes

	Eras quan vey verdeyar	*Aï faux ris*
Fonction des différentes langues	Gallégo-portugais : • monde intérieur du *je lyrique*, craintes et tourments • langue de transition entre le monde poétique et le monde réel.	• français et italien pour accuser la dame traîtresse, pour la rabaisser et lui faire des reproches (strophe I) • notion de plaisir (en italien) par opposition à celle de déplaisir (en français) • injustice et inconstance de l'amour (strophe II) • critique du vice en opposant la folie (en italien) à la raison (en français) • opposition de la douleur (en français) à la joie et à l'espoir (en italien) ; • description du comportement féminin. b. combinaison latin - langue romane • oppositions, répétitions de mots-clés et de registres • équivocités de la chanson pour renforcer le contraste • lien entre Amour (en français) et la mort (en français, italien et latin) ; • registre de la mort d'amour.

5 Conclusion

Rappelons que notre projet vise à examiner le phénomène du multilinguisme dans la lyrique en langues romanes des points de vue structural, thématique et idéologique. Afin de comparer les données de notre corpus, commençons donc par les caractéristiques que les deux textes multilingues ont en commun :

a. leur organisation révèle une structure strophique basée sur un schéma de rime fixe et une sonorité des rimes différente d'une strophe à l'autre (et d'un texte à l'autre).

b. les champs lexicaux principaux sont sémantiquement classables en six registres : l'ensemble lexical de la cruauté féminine, du vasselage d'amour, du langage féodal, du mal d'amour, de la guerre et de la mort. Il est évident que chaque poète ajoute d'autres registres à son gré.

c. les thèmes en commun comprennent le contraste entre la nature extérieure et l'état d'âme des personnages lyriques, les déclarations d'amour et de fidélité à la dame de la part de l'*amant lyrique*, le désir de possession, les dangers de l'amour étroitement lié à la mort, l'opposition entre la beauté de la dame et sa cruauté, la puissance de celle-ci et l'oscillation entre les thèmes de l'admiration et de la souffrance masculines.

d. les figures littéraires sont similaires chez Raimbaut et chez Dante. Elles sont tout à fait dans la lignée littéraire des troubadours et, ensuite, des trouvères : on se sert d'antithèses, d'allitérations, de répétitions, de symbolisme, d'oppositions, de comparaisons, d'un chiasme, d'exclamations, du vocatif, de jeux sémantiques et d'ironie.

Afin de répondre aux questions posées au début de notre étude, il faut aussi inclure les aspects qui distinguent *Eras quan vey verdeyar* de *Aï faux ris*. Par conséquent, nous nous concentrons sur l'organisation des langues à l'intérieur de chaque poème étant donné leur

disposition distinctive. Bien que chaque composition suggère une coexistence harmonique des langues romanes et du latin (dans le cas de *Aï faux ris*) sur le plan linguistique, la question est précisément de savoir quelle pourrait être la fonction des différentes langues dans les compositions multilingues en langues romanes chez Raimbaut et chez Dante. Quelle est la structure qui se cache derrière l'alternance linguistique et pour quels aspects les langues sont-elles utilisées dans les textes respectifs ? Et, chez Dante, l'emploi du latin se réfère-t-il avant tout aux Écritures, alors que les langues romanes reflètent les aspects étrangers à la tradition chrétienne ?

En réponse à la première question, l'analyse structurale de *Eras quan vey verdeyar* met nettement en évidence la relation entre les champs lexicaux et l'interaction des langues : d'un point de vue interstrophique, chaque langue sert de guide phonétique au destinataire (et au lecteur) pour le décodage du discours courtois. La séquence des langues souligne non seulement le caractère homogène et continu du discours courtois, mais aussi le propos réel dont la *tornada* constitue l'apogée. Par conséquent, le poète ajoute aux principaux champs lexicaux les registres de l'exorde printanier, de la poésie et de la musique (en occitan, strophe I), de la peur et de l'insomnie (en gallégo-portugais, strophe V) et appelle la dame par son *senhal* (*Tornada*) —la destinataire féminine du discours courtois et le destinataire commanditaire du discours réel se confondent par endroits. Nous sommes d'avis que la fusion des langues sur les plans syntaxique et contextuel aide à créer l'ambiguïté des deux discours.

Pour répondre à la deuxième question, notre hypothèse d'une fonction bien précise et définie de chaque langue semble fondée. En fait, il n'y a rien d'étonnant à l'emploi et l'arrangement des cinq langues romanes dans la *canso* : l'occitan (la langue maternelle de

Raimbaut) introduit le thème du discours courtois (dont le mot-clé est *dame*) en le combinant avec le message réel dont le mot-clé *amor* (v. 4) : examiné sous un autre angle, signifie *am – or* (« j'aime or »). Par rapport au discours courtois, l'italien, le français et le gascon sont les langues dans lesquelles tous les vers finals (des strophes II, III et IV) confirment la fidélité du chevalier (et de *l'amant lyrique*) en une sorte de refrain (voir Tableau 8). Ce sont les strophes centrales du discours courtois dans lesquelles l'italien désigne le mal d'amour, le désir de possession et la beauté de la dame. En revanche, le français met l'accent sur les oppositions, c'est la langue de la féodalité et de la mort. Comme le français, le gascon oppose la beauté de la dame à sa cruauté tout en mettant l'accent sur les aspects de la féodalité et de la servitude. À noter le gasconisme *b-* pour *v-* à position initiale, un phénomène qui souligne non seulement le code polysémique de cette strophe, mais aussi l'originalité de cette langue et de notre *canso*. Le gallégo-portugais décrit le monde intérieur de *l'amant lyrique*, c'est la langue de souffrance et d'inquiétude. Bref, le poète se sert des cinq langues romanes pour communiquer l'état d'esprit de *l'amant lyrique* — l'équilibre dynamique et harmonieux entre les langues montre qu'elles sont toutes dignes de reconnaissance littéraire dans la poésie lyrique.

À cela s'ajoute que, sur le plan socioculturel, les quatre langues étrangères passent du discours courtois au cœur du propos en répétant le segment *or*. Commençons par l'italien, la langue de communication entre le poète et le destinataire commanditaire, c'est la langue de la fidélité et de la servitude et il en est de même pour le français (constituant la langue de la guerre). Le gascon sert de transition du monde poétique vers le monde réel —le poète y reprend les jeux phonétiques autour du segment *or*, pour les répéter ensuite en gallégo-portugais. Dans la *tornada*, qui constitue le lien entre le monde poétique et le monde réel, Raimbaut unit tous les

champs lexicaux de la *fin'amour* et ceux du débat financier, mais il se sert de l'italien pour transmettre le message sous-jacent. C'est là que le poète a la permission de détourner, entre les lignes, l'attention du maître des thèmes de l'amour et de la courtoisie à sa propre misère financière.

Ce détail est important dans la mesure où il nous permet de montrer que le début et la fin de la *canso* sont liés l'un à l'autre en se faisant miroir : le segment *or* apparaît 4 fois dans la 1ère strophe et figure ensuite 4 fois dans la *tornada*. L'enchevêtrement du *descort* d'amour et de celui entre le maître et le chevalier au sujet de la récompense de celui-ci se communique par « les paroles, les notes et les langues » (*los motz e.ls sos e.ls lenguatges*, v. 8). La forme hybride de notre *canso* est nettement visible : on retrouve là un des éléments essentiels du *sirventes,* le « chant du serviteur. » « C'est le point de vue fondamentalement masculin sur l'amour qui est celui de la courtoisie, la soumission de l'amant à sa *dame* »[227] qui permet à Raimbaut d'implémenter un message codifié dans une *canso* multilingue pour concilier les deux débats. Le langage poétique multilingue unit, pour ainsi dire, la parole autorisée (celle du discours courtois) et l'autre, réservé à un porteur et à un lieu privilégiés.[228] C'est le thème normal du *sirventes*.

À plus grande échelle, l'interprétation de Curtius nous semble pertinente. Il soutient que les langues desquelles se sert Raimbaut « étaient à l'époque utilisées dans le lyrisme. Le fait qu'elles étaient interchangeables, témoigne du vivant sentiment que l'on avait de l'unité de la Romania. »[229] Cette naissance d'un sentiment d'unité culturelle à l'époque de Raimbaut nous semble tout à fait possible vu l'épanouissement des rencontres culturelles et des langues en contact.

[227] Michel Zink, *op. cit.*, p. 111.
[228] Quant à la différence entre les paroles, cf. Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, p. 83-105.
[229] Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin,* p. 76.

Dans *Aï faux ris*, l'interaction des langues témoigne d'une envergure tripartite d'un point de vue contextuel : à la représentation du monde de la *fin'amor* s'ajoutent la complexité de la vie sentimentale et le message chrétien. En réponse à la première question, nous affirmons que l'alternance linguistique manifeste la relation entre les thèmes et celle entre les langues.

Par conséquent, en réponse à la deuxième question, celle de savoir quelle est la structure qui se cache derrière l'alternance linguistique, nous rapportons l'impossibilité d'attribuer un champ lexical particulier à une seule langue, ni à un thème distinctif. Sur le plan du contenu, l'individualité des langues montre, avant tout, le contraste entre les *personnages lyriques* et les thèmes : le poète se sert des unités lexicales de la trahison et de l'inconstance (souvent exprimées en français et en italien), de la vue (surtout en italien et en latin), de la souffrance (on note la prédominance du latin ici), de l'espoir et de l'attente (communiqué en langues romanes) pour juxtaposer la fidélité et la stabilité masculines et l'inconstance féminine. D'où l'importance de la fusion syntaxique des langues : la combinaison latin - langue romane oppose et accentue les registres du mal d'amour et de la mort d'amour, tandis que le bilinguisme roman sert souvent de critique. La juxtaposition du français et du latin évoque par endroits la notion de parodie, de lyrisme ironique, étant donné le fort contraste entre les registres. Et, c'est en latin que Dante établit le lien entre la raison et les registres féodal et religieux. Cependant, bien que le latin se réfère souvent à la Bible, c'est aussi la langue de la raison et celle de la *persona lyrique* pour parler de soi-même, pour juxtaposer la loyauté à la déloyauté, le Bien au Mal.

D'un point de vue linguistique, on note que Dante montre que le français, l'italien et le latin sont tout à fait compatibles dans le genre du *serventois-chanson*.[230] En se servant des

[230] Pour ce qui est de la définition du genre, la terminologie *serventois-chanson* nous semble préférable à *chanson* ou *descort* (voir aussi Chapitre II : Réflexions de base). D'un point de vue diachronique, les problèmes de classification et de définition constituent des aspects importants dans les domaines de théorie littéraire et critique littéraire.

langues romanes et du latin, l'intention d'une rupture avec l'unilinguisme poétique se fait jour — la pratique du bilinguisme roman souligne le jeu de contrastes. À cela s'ajoute que la poésie des stilnovisti est l'expression du commencement d'une nouvelle époque littéraire. Par conséquent, il nous semble possible que le poète cherchait à promouvoir la reconnaissance littéraire des langues romanes dans cette composition trilingue en les mettant sur le même plan que le latin.

Les résultats de nos analysent répondent donc négativement à notre troisième hypothèse que l'emploi du latin se réfère avant tout aux Écritures, alors que les langues romanes reflètent les aspects étrangers à la tradition chrétienne comme, par exemple, l'expression littéraire approfondie de sentiments.

Cette connaissance n'exclue pas la possiblilité que Dante visait peut-être à attribuer à *Aï faux ris* la fonction d'un discours de langues où la lettre *EL* représente le latin et le *I* symbolise l'italien.[231] « Reprenant tout une tradition bien établie, Dante nous rappelle [dans *la Divine Comédie*] que *I* est le nom même de Dieu. »[232] Dragonetti raisonne que

> [si] dans *la Divine Comédie*, contrairement au *De vulgari eloquentia*, *El* passe pour avoir été une appellation divine postérieure à *I*, c'est —on peut du moins le supposer— que Dante fait [dans *la Divine Comédie*] de la lettre *I* le trait inaugural d'une langue plus noble, plus parfaite et donc plus universelle que l'autre. *El* postérieure à *I*, serait donc déjà, d'une certaine façon, une forme altérée, dont peut-être la corruption est à attribuer à ce "bon plaisir" qui est, selon Dante, la cause de l'instabilité des langues.[233]

C'est le *I* qui marquait, d'après Dante, « le pouvoir créateur du Père, » —*I*, symbolisant l'italien et antérieur à *El* (la lettre *L* symbolisant la langue latine). Dante remet donc en question

[231] La première langue dans la hiérarchie linguistique était probablement l'hébreu, voir "The Perfect Language of Dante" (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 34-52).
[232] Cf. Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, p. 70.
[233] Cf. Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, p. 70-71.

le privilège de suprématie accordé au latin.[234] Rappelons que, d'un côté, le mot *El* est le terme hébreu qui signifie Dieu, que l'hébreu était la langue des juifs, la langue d'Adam et que le premier mot prononcé par celui-ci qui a dû être le mot signifiant « Dieu ».[235] De plus, *Eli* est le terme hébreu qui signifie « Mon Dieu ». De l'autre côté, la lettre *L* (*El*) se dit « el » quand on épèle en latin. En italien, *L* se dit « éllè » en épélant et en ancien français, l'homophone *ele* désigne le pronom personnel féminin, 3^{e} personne, cas sujet (qui devient *li* au cas régime pour le masculin et le féminin).[236] Il est pertinent que le segment *li* apparaisse en position finale dans *E-li*.

Quant à la lettre *I*, c'est la deuxième partie d'*El-i*, c'est-à-dire que l'*i* est postérieur à *El* et, par conséquent, inférieur à *El*. *I* symbolise le nom de Jésus dans l'écriture médiévale et est aussi le premier chiffre romain. *I* se prononce « i » dans toutes les langues romanes et en latin lorsqu'il s'agit d'une voyelle. Nous sommes d'avis que les possibilités de ces observations des lettres *I* et *L* seraient utiles pour des analyses phonétiques et orthographiques telle que celles que nous avons faites pour le texte de Raimbaut. Cependant, une étude détaillée relevant l'orthographe « l », « el » et « i » dans le texte de Dante est un autre sujet de mémoire.

Comme le laissent deviner nos réponses, le fort écart entre les deux textes multilingues que nous avons regardés signale que leur plurilinguisme est déterminé par des circonstances différentes —tout aussi hétérogènes que semblent avoir été les buts distincts des deux poètes. Cette diversité constitue un des aspects les plus intéressants de notre projet.

---

[234] Dragonetti, en suivant Zumthor, explique que les Abécédaires du moyen âge ont confirmé ce privilège de la lettre *I* (Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal),* p. 71).
[235] *De vulgari eloquentia*, I, IV, 4 et I, VI, 7.
[236] Pierre Guiraud, *L'Ancien Français*, p. 86.

Avoir présenté l'exploration des œuvres multilingues en langues romanes de Raimbaut de Vaqueiras et de Dante, nous tenons à clarifier que le corpus clos de notre projet constitue aussi l'une de ses limites. Notre analyse structurale, thématique et littéraire a comme point de focalisation *l'interaction* entre les langues. C'est là notre véritable contribution aux recherches actuelles dans le domaine où les analyses structurales et thématiques favorisent surtout les considérations d'ordre historique, phonétique ou structurel. Par conséquent, nous nous sommes concentrée sur l'organisation des langues à l'intérieur de chaque poème. Cependant, pour que l'apport de cette analyse puisse être aussi significatif que possible, il nous semble indispensable d'élargir notre corpus de textes multilingues ainsi que notre corpus critique, dans le but de préparer une thèse de doctorat.

À plus grande échelle, notre analyse pourrait mener à l'étude des textes multilingues plus tardifs compilés dans la mini anthologie publiée par Tavani. Une étude détaillée consacrée à la signification des lettres *L*, *l* et *i* dans *Aï faux ris* serait aussi une continuation intéressante de notre travail, ainsi que l'étude de différents genres littéraires selon les critères analytiques utilisés dans ce mémoire.

Bibliographie

Allen, J.H. and Greenough, J.B. *New Latin Grammar*. Mineola, New York: Dover Publications, 2006.

Anglade, Joseph. *Las Leys d'Amors*. Paris : Picard, 1919.

——. *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Paris : Klincksieck, 1977.

Anglo-Norman Dictionary. éd. Rothwell, Stone et al. London : Modern Humanities Research Association, 1977-1992.

Appel, Carl. "Vom Descort." *Zeitschrift für romanische Philologie* XI (1887) : 212-30.

Auerbach, Erich. *Introduction to Romance languages and literature: Latin, French, Spanish, Provençal, Italian*. New York: Capricorn, 1961, p. 85-139.

Balboni, Paolo E. e Mario Cardona. *Storia e testi di letteratura italiana per stranieri*, nuova edizione. Perugia: Guerra, 2002.

Bec, Pierre. *Anthologie des troubadours*, en collaboration avec Gérard Gonfroy et Gérard Le Vot. Paris : UGE, 1979.

——. *La Joute poétique : de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels.* Paris : Belles lettres, 2000.

——. *La Lyrique française au Moyen Âge (XIIe -XIIIe siècles).* Paris : A. & J. Picard, 1977.

——. *Les Saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*. Toulouse, 1961.

——. *Le Siècle d'or de la poésie gasconne (1550 – 1650) : anthologie bilingue*. Paris : Belles lettres, 1997.

Biblia Sacra, Vulgate Editionis. Nova Editio. Rome : Catholic Book Agency, 1955.

Billy, Dominique. *L'Architecture Lyrique Médiévale*. Montpellier: Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989.

Boutière, Jean et A.-H. Schutz. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles [présentés par] Jean Boutière et A.-H. Schutz*. Paris : Nizet, 1964.

Brugnolo, Furio. *Plurilinguismo e lirica medievale da Rimbaut de Vaqueiras a Dante.* Roma: Bulzoni, 1983.

Burgwinkle, William E., "*Razos" and Troubadour Songs*. vol. 71. New York: Garland, 1990.

——. *Love for Sale: Materialist Readings of the Troubadour Razo Corpus*. New York: Garland, 1997.

Castro, José Ariel. *O Descordo Plurilíngüe de Raimbaut de Vaqueiras.* Rio de Janeiro : Edição do Autor, 1995.

Cerquiglini, Bernard. *La Naissance du français*. Paris: PUF, 1991.

Chiamenti, Massimiliano. "Attorno alla canzone trilingue *Aï faux ris* finalmente recuperata a Dante." *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 116 (1998): 189-207.

Crescini, Vincenzo. "Il discordo plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras." *Nuovi Studi Medievali* 1 (1923-24): 3-106.

——. "Del discordo trilingue attribuito a Dante." *Studi Danteschi* 18 (1934): 59-68.

Cropp, Glynnis M., *Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz, 1975.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke, 1965.

——. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin.* trad. Bréjoux. Paris : Presses universitaires de France, c1956.

Dante Alighieri. *Inferno.* trans. Kirkpatrick. London: Penguin Classics, 2006.

——. *Purgatorio.* trans. Hollander. New York: Doubleday, 2003.

Diehl, Patrick S. *The Medieval European Religious Lyric*. Berkeley: U of California P, 1985.

Dragonetti, Roger. « *La Musique et les lettres »: études de littérature médiévale*. Genève : Droz, 1986.

——. *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Brugge: De Tempel, 1960.

——. *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal).* Paris : Seuil, 1980.

Dronke, Peter. *Poetic individuality in the Middle Ages*: *new departures in poetry, 1000-1150*, 2nd ed. London: Westfield College, University of London Committee for Medieval Studies, 1986.

Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. Malden (US): Blackwell, 2006, p. 34-52.

Egan, Margarita. *Vidas of the troubadours*. New York: Garland Pub., 1984.

Elwert, W. Theodor. *Traité de versification française des origines à nos jours*. Paris : Klincksieck, 1965.

——. *Französische Metrik*. München : Hueber, 1961.

Ewert, Alfred. "Dante's Theory of Language." *Modern Language Review* 35: 3 (Jul., 1940): 355-66.

Fassbinder, Klara Marie. *Der Trobador Raimbaut von Vaqueiras, Leben und Dichtung*. Halle (Saale): Niemeyer Verlag, 1929.

Frank, Istvan. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours, 2 vols.*. Paris : Champion, 1953.

Forster, Leonard. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. London: Cambridge UP, 1970.

Gatien-Arnoult. *Monumens de la littérature romane, Las joyas del gay saber*, 2 vol. Toulouse : Typ. de J. – B. Paya, 1841.

Gaunt, Simon and Sarah Kay. *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1999.

Gorni, Guglielmo, "Nota sulla canzone *Aï faux ris*." *Studi Danteschi* 69 (2004): 243-46.

Greimas, Algirdas Julien. *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris : Larousse, 2007.

Guiette, Robert. *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*. Paris : Nizet, 1972.

Guiraud, Pierre. *L'Ancien Français*. Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? », 1968.

——. *Le Moyen Français*. Paris: PUF, 1980.

Hamlin, Frank R. et al. *Introduction à l'étude de l'ancien Provençal*. Genève: Droz, 1967.

D'Heur, Jean-Marie. *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais: Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*. Paris : 1973, p. 151-195.

Honnorat, Simon, Jude. *Dictionnaire provençal-français ; ou Dictionnaire de la langue d'oc, ancienne et moderne, suivi d'un vocabulaire français-provençal.* Genève : Slatkine, 1971.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Trad. N. Ruwet. Paris : éd. de Minuit, 1963.

Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: UP, 1990.

Latham, Ronald Edward. *Dictionary of medieval Latin from British sources*. London: Published for the British Academy by Oxford UP, 1997.

Lazar, Moshé éd. *Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle: chansons d'amour*. Paris: C. Klincksieck, 1966.

Lazzerini, Lucia. "Osservazioni testuali in margine al discordo trilingue *Aï faux ris." Studi Danteschi* 68 (2003): 140-65.

Léglu, Catherine. *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan, and Catalan Narratives.* Pennsylvania: UP, 2010.

Linskill, Joseph. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton, 1964.

Marchello-Nizia, Christiane. *Le Français en diachronie : douze siècles d'évolution*. GAP : Ophrys, 1999.

De Mauro, Tullio. *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Utet, 2000.

McPeek, Gwynn S. "Kalenda Maia: a study in form" in *Medieval studies in honor of Robert White Linker*. Valencia: Castalia, 1973, p. 141-154.

Menéndez-Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares : aspectos de la historia literaria y cultural de España*. 5th éd. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

Mistral, Frédéric. *Lou tresor dou felibrige ou dictionnaire provençal-français*. Osnabrück: Biblio Verlag, 1966.

Moll y Casanovas, Francisco de B. *Gramática histórica catalana*. Madrid: Editorial Gredos, 1952.

Paden, William Doremus et al.. *Medieval lyric: genres in historical context*. Urbana: U of Illinois P, c2000.

——. *The Voice of the trobairitz: perspectives on the women troubadours*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, c1989.

Paterson, Linda M. *The World of the Troubadours*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Payen, Jean Charles. *Littérature française: le Moyen Âge des origines à 1300*. Paris : Arthaud, 1970.

Pernicone Vincenzo. "*Aï faux ris, pour quoi traï aves.*" *Enciclopedia Dantesca*, vol. 1. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, p. 85.

Perret, Michèle. *Introduction à l'histoire de la langue française.* Paris: Armand Colin, 2008.

Phan, Chantal. « La Tornada et l'envoi : Fonctions structurelles et poïétiques. » *Cahiers de Civilisation Médiévale* 34, I (1991) : 56-61.

——. *Structures phoniques et mélodiques de deux chansons du troubadour Marcabru*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1981.

——. "The Comtessa de Dia and the Trobairitz." *Women Composers : Music through the Ages*, vol. I. New York: G. K. Hall, 1996, p. 61-68.

Piciarelli, Enrico. *Il plurilinguismo in Dante* (Italian title : *Un studio sul canto XXII dell'Inferno*). Roma: Università degli Studi Roma Tre, 2007-08.

Pillet, Alfred et Henry Carstens. Bibliographie der Troubadours. Halle : 1933.

Poirier, Réné. *Des foires, des peuples, des expositions*. Paris : A. Michel, 1958.

Raynaud de Lage, Guy. *Introduction à l'Ancien Français*, 5e éd. Paris : Sedes, 1966.

——. *Introduction à l'Ancien Français*, 2e éd. Geneviève Hasenohr. Paris : Sedes, 1993.

Regis-Cazal, Yvonne. "La Parole de l'Autre." *Médiévales* 9 (automne 1985): 19-34.

Ricketts, Peter T., *Concordance de l'Occitan médiéval, Les Troubadours, Les Textes narratifs en vers (COM).* Belgium : Brepols, c2005.

Riquer, Martín de. *Los Trovadores. Historia literaria y textos, vol. II*. Barcelone: Ariel, 1983.

Rohlfs, Gerhard. *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*. Bern: Francke, 1954.

Scheludko, Dimitri. „Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadors." *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur.* vol. LX, 5-6 (1937): 257-334.

Storost, Joachim. *Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*. Halle (Saale): Max Niemeyer, 1931.

Tavani, Giuseppe. *Il Mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI Secolo*. L'Aquila: Ed. L. U. Japadre, c1981.

Taylor, Robert, *Singing early music: the pronunciation of European languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. Timothy J. McGee. Bloomington: Indiana UP, c1996.

Tobler Adolf-Lommatzsch Erhard. *Altfranzösisches Wörterbuch*. Berlin: Weidmann, 1925-1976.

Topsfield, L. T. *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*. Paris : Nizet, 1971.

Toury, Marie-Noëlle. *Mort et « Fin'Amor » dans la poésie d'oc et d'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris : Honoré Champion, 2001.

Vaan, de Michiel. *Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages*. Leiden, Boston: Brill, 2008.

Van Vleck, Amelia E., *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*. Berkeley: U of California P, 1991.

——. *Handbook of the Troubadours*. Berkeley: U of California P, 1995.

Virgilio, Friedman, Valdiviesco. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 6th éd. New York: Mc-Gaw-Hill, 2007.

Zink, Gaston. *Phonétique historique du français*. Paris : PUF, 1989.

Zink, Michel. *Littérature française du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1992.

Zuchetto, Gérard et Jörn Gruber. *Le livre d'or des troubadours, XII^e^ – XIV^e^ siècle : anthologie*. Paris : Éd. de Paris, c1998.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale.* Paris: éd. du Seuil, 2000.

——. *Langue, Texte, Enigme*. Paris: éd. du Seuil, 1975.

——. *La lettre et la voix de la « littérature » médiévale*. Paris: éd. du Seuil, 1987.

——. « Les grands rhétoriqueurs et le vers. » *Langue française* 23, I (1974) : 88-98.

——. *Parler du Moyen Âge*. trans. Sarah White. Lincoln: U of Nebraska Press, c1986.

Annexe 1: *Eras quan vey verdeyar* (texte et traduction)

Eras quan vey verdeyar	*À présent que je vois reverdir les prés,*
patz e vergiers e boscatges,	*vergers et bocages,*
vuelh un descort comensar	*je veux commencer un descort (débat) au sujet*
d'amor, per qu'ieu vauc aratges;	*d'Amour, qui me désespère.*
q'una dona.m sol amar,	*En effet, une dame qui m'aimait*
mas camjatz l'es sos coratges,	*a changé d'avis ;*
per qu'ieu fauc dezacordar	*je cherche donc le désaccord*
los motz e.ls sos e.ls lenguatges.	*entre les paroles, les notes et les langues.*

Io son quel que ben non aio	*Je suis celui qui n'eus jamais de bien;*
ni jamai non l'averò,	*ni je ne l'aurai jamais,*
ni per april ni per maio,	*en avril ni en mai,*
si per ma donna non l'ò;	*si je ne l'ai pas par ma dame ;*
certo que en so lengaio	*il est certain qu'en sa langue*
sa gran beutà dir non sò,	*je ne sais dire sa grande beauté,*
çhu fresca qe flor de glaio,	*plus fraîche que fleur de glaïeul,*
per qe no m'en partirò.	*de sorte que je ne m'en éloignerai pas.*

Belle douce dame chiere,	*Belle douce dame chère,*
a vos mi doin e m'otroi;	*je me donne et m'octroie à vous;*
je n'avrai mes joi' entiere	*je n'aurai jamais une joie entière,*
si je n'ai vos e vos moi.	*si je ne vous ai pas et [que]vous [ne m'ayez pas] moi .*
Mot estes male guerriere	*Vous êtes une adversaire terrible,*
si je muer per bone foi;	*par conséquent, je meurs par bonne foi (fidélité),*
mes ja per nulle maniere	*mais jamais, d'aucune façon,*
no.m partrai de vostre loi.	*je ne m'éloignerai de votre autorité.*

Dauna, io mi rent a bos,	*Dame, je me rends à vous,*
coar sotz la mes bon' e bera	*car vous êtes la meilleure et la plus belle*
q'anc fos, e gaillard' e pros,	*et joyeuse et noble qui fût jamais,*
ab que no.m hossetz tan hera.	*pourvu [seulement] que vous ne fussiez pas si farouche.*
Mout abetz beras haisos	*Vous avez les traits fort beaux*
e color hresc' e noera.	*et la couleur fraîche et jeune.*
Boste son, e si.bs agos	*Je suis à vous, et si je vous avais,*
no.m destrengora hiera.	*il ne me manquerait rien.*

Mas tan temo vostro preito,	*Mais je crains tellement votre colère*
todo.n son escarmentado.	*que j'en suis tout puni.*
Por vos ei pen' e maltreito	*Pour vous j'ai maltraité*
e meo corpo lazerado:	*et mutilé mon corps:*
la noit, can jatz en meu leito,	*la nuit, quand je suis couché dans mon lit,*
so mochas vetz resperado;	*je suis très souvent réveillé ;*
e car nonca m'aprofeito	*et comme je n'ai jamais d'avantage,*
falid' ei en mon cuidado.	*j'ai failli dans mon intention.*

Belhs Cavaliers, tant es car	*Beau Chevalier, si précieuse est*
lo vostr' onratz senhoratges	*votre honorée seigneurie*
que cada jorno m'esglaio.	*que chaque jour je suis alarmé.*
Oi me lasso que farò	*Hélas, pauvre! que ferai-je*
si sele que j'ai plus chiere	*si celle que je tiens [la] plus chère*
me tue, ne sai por quoi?	*me tue, je ne sais pourquoi ?*
Ma dauna, he que dey bos	*Ma dame, pour la foi que je vous dois*
ni peu cap santa Quitera,	*ou par la tête de sainte Quitera,*
mon corasso m'avetz treito	*vous m'avez retiré et*
e mot gen favlan furtado.	*(tout en parlant très noblement), volé mon cœur.*

Traduction en français :

Passages en occitan : Chantal Phan

Les autres passages : notre interprétation d'après Hamlin et d'après Zuchetto & Gruber.

Hamlin, Frank R., *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*. Genève : Droz, 1967, p. 186-88.

Annexe 2: *Aï faux ris* (texte et traduction)

Aï faux ris, pour quoi traï avés.	*Ah, faux sourire, pourquoi avez vous trahi*
oculos meos ? Et quid tibi feci,	*mes yeux ? Et qu'est-ce que je t'ai fait*
che fatta m'hai così spietata fraude ?	*pour que tu me trompes si impitoyablement ?*
Iam audivissent verba mea Greci.	*Même les Grecs avaient déjà entendu mes mots.*
E selonch autres dames vous savés	*Et selon d'autres dames vous savez*
che 'ngannator non è degno di laude.	*que l'escroc/l'imposteur n'est pas digne d'éloges.*
Tu sai ben come gaude	*Tu sais bien comment jouit*
miserum eius cor qui prestolatur:	*le cœur malheureux de celui qui attend :*
je li sper anc, e pas de moi non cure.	*je l'attends aujourd'hui, mais elle ne se soucie pas de moi.*
Ai Dieus, quante malure	*Ah Dieu, combien de malheur*
atque fortuna ruinosa datur	*et [combien de] bonheur perdu est donné*
a colui che, aspettando, il tempo perde,	*à celui qui, attendant, perd son temps,*
né già mai tocca di fioretto il verde.	*sans jamais toucher de la petite fleur le bouton.*
Conqueror, cor suave, de te primo,	*Avant tout, doux cœur, je me plains de toi,*
ché per un matto guardamento d'occhi	*parce qu'à cause d'un regard insensé des yeux*
vous non dovris avoir perdu la loi;	*vous ne devriez pas avoir perdu la loi ;*
ma e' mi piace che li dardi e i stocchi	*mais il me fait plaisir que les flèches et les rapières*
sempre insurgant contra me de limo,	*dardent toujours furtivement sur moi,*
dount je seroi mort, pour foi que je croi.	*desquelles je serai mort, par ma foi.*
Fort me desplait pour moi,	*Il me déplaît fort,*
ch'i' son punito ed aggio colpa nulla;	*d'être puni et affligé sans raison ;*
nec dicit ipsa: "malum est de isto";	*et qu'elle ne dise pas elle-même : « le mal provient de celui-là » ;*
unde querelam sisto.	*ce pour quoi je cesse mes plaintes.*
Ella sa ben che, se 'l mio cor si scrulla	*Elle sait bien que, si mon cœur cherche*
a penser d'autre, que d'amour lesset,	*à penser à une autre parce que son amour diminue,*
le faux cuers grant painë an porteret.	*le cœur infidèle en aurait beaucoup de peine.*
Ben avrà questa donna cor di ghiaccio	*Peut-être cette dame aura-t-elle un cœur de glace*
e tant d'aspresse que, ma foi, est fors,	*et tant de sévérité qui est, selon moi, cruelle,*
nisi pietatem habuerit servo.	*à moins qu'elle ait pitié de son serviteur*
Bien set Amours, se je non ai socors,	*Amour sait bien que, si je n'ai pas de secours,*
che per lei dolorosa morte faccio	*je fais pour elle une mort douloureuse*
neque plus vitam, sperando, conservo.	*et que je ne reste plus en vie en espérant.*

Ve omni meo nervo,	*Je vois avec toute ma vigueur [d'esprit],*
s'elle non fet que pour soun sen verai	*que si elle ne m'accorde pas de voir son sein [,]*
io vegna a riveder sua faccia allegra.	*je viens pour revoir sa figure heureuse.*
Ahi Dio, quant'è integra.	*Ah Dieu, comme elle est honnête.*
Mes je m'en dout, si gran dolor en ai:	*Mais je m'en doute, [et] ainsi j'ai grande douleur :*
amorem versus me non tantum curat	*elle ne montre pas tant d'amour envers moi*
quantum spes in me de ipsa durat.	*que d'espoir perdure en moi à son égard.*

Cianson, povés aler pour tout le monde,	*Chanson, tu peux faire le tour du monde,*
namque locutus sum in lingua trina,	*parce que je narre en trois langues,*
ut gravis mea spina	*afin que ma souffrance atroce*
si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta:	*soit connue partout. Que tout homme écoute :*
forse pietà n'avrà chi mi tormenta.	*peut-être qu'elle, qui me tourmente, aura de la pitié.*

Traduction en français : Monika Edinger et Chantal Phan

Annexe 3: Index des sigles des manuscrits cités

1. La *canso* multilingue *Eras quan vey verdeyar* de Raimbaut de Vaqueiras

Sources occitanes (selon Linskill)

C	125	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 856. XIV[e] siècle
E	187	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 1749. XIV[e] siècle
M	108	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 12474. XIV[e] siècle
R	62-521	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 22543. XIV[e] siècle
Sg	50, 9	Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 146. Éd. Massó y Torrents, *Institut d'Estudis Catalans*, *Anuari* 1907, pp. 420 ff. XIV[e] siècle
a^1	334	Modène, Biblioteca Estense, Càmpori γ. N. 8. 4; 11, 12, 13. Éd. Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros* (Complemento Càmpori), Fribourg, 1911.
f	76	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds fr. 12472. XIV[e] siècle
M^1	251 (stanza I)	
Leys d'Amors	172 (tornada)	Éd. Anglade, II, Toulouse, 1919-20.

2. Le *serventois* trilingue *Aï faux ris* attribué à Dante Alighieri

En nous référant *à* Lazzerini, voici notre tableau qui montre les quarante-deux manuscrits ainsi que les sous-familles $b^1 – b^4$ dans lesquels *Aï faux ris* apparaît :

1.	AD^2	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 688
2.	AD^4	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 759
3.	B^1	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3953
4.	B^4	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3662
5.	C^8	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M. IV. 79
6.	*Ca*	Rome, Biblioteca Casanatense, 433
7.	*Ha*	Londres, British Library, Harleian 3478
8.	*Hv*	Cambridge, Mass., Harvard University, The Houghton Library, Ital. 52
9.	*Ko*	Copenhague, Kongelige Biblioteket, Gl. Klg. S. 3553, 8°
10.	*L15*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, XLI. 15
11.	*L44a*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL. 44a
12.	*L118*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 118
13.	*L122*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi 122
14.	*L137*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, XC sup. 137
15.	LS^2	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 171
16.	*LT*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 2
17.	Mc^6	Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX. 333
18.	*McZ*	Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, it. Z. 63

19.	*Mr*	Florence, Biblioteca Marucelliana, C. 152
20.	*NA*^{2}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 482
21.	*Naz*^{3}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. ii. 40
22.	*Naz*^{5}*a*	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. iv. 251a
23.	*Naz*^{6}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. iv. 126
24.	*Naz*^{7}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. vii. 27
25.	*Naz*^{8}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. viii. 40
26.	*NS*^{2}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. F. 5. 859
27.	*Ox*^{4}	Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 114
28.	*Pal*^{2}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 180
29.	*Pg*^{2}	Pérouse, Biblioteca Comunale Augusta, I. 20
30.	*Pr*^{3}	Parme, Biblioteca Palatina, Palatino 109
31.	*R29*^{a}	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1029a
32.	*R40*	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1040
33.	*R117*	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1117
34.	*R143*	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1143
35.	*R735a*	Florence, Biblioteca Riccardiana, 2735a
36.	*R823*	Florence, Biblioteca Riccardiana, 2823
37.	*Ro3*	Rome, Biblioteca Nazionale Centrale, Sessoriano 410
38.	*Si*^{7}	Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, I. IX. 18
39.	*Str*	Strasbourg, Bibliothèque Universitaire, 1808
40.	*U*^{2}	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 687
41.	*V*^{8}	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3198
42.	*Wls*	Wellesley (Mass.), Wellesley College Library, 861

Les familles suivantes s'ajoutent:

b^{1}	*Ba*^{1}	Bologne, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 341
	C^{10}	Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano M. VII. LIV
	Naz^{2}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, II. iv. 102
	NS^{1}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. B. 2. 1267
	Ox5	Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 50
	Pal6	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 182
	R144	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1144
	R340	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1340
	Si^{3}	Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, H. VI. 31
	T^{5}	Milan, Biblioteca Trivulziana, 1052
b_2	*L85*	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 85
	Mg^{7}	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 722
	Ox3	Oxford, Bodleian Library, Canoniciano it. 99
	Vl	Valladolid, Biblioteca Universitaria y de Santa Cruz, 332
b^{3}	*Bd*	Cologne (Genève), Biblioteca Bodmer, 131

	Si[1]	Sienne, Biblioteca Comunale degli Intronati, I. VIII. 36
b[4]	*Mg*[21]	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII. 722
	Par[1]	Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 545
	Par[2]	Paris, Bibliothèque Nationale, Ital. 548
	R108	Florence, Biblioteca Riccardiana, 1108
	Rv	Rovereto, Biblioteca Civica, 3